



**Tesis doctoral**

**“El humor en el Arte Contemporáneo:  
Claves de creación, comunicación y sintaxis.”**

**Autor:**

Florencio Javier Arias Malavé.

**Dirección:**

Dr. D. Manuel Losada López

**Co-Dirección:**

Dr. D. Fernando Martín Martín





Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Línea de Investigación: Mensaje y comunicación de las artes plásticas  
en la creación contemporánea.

Departamento de Dibujo.

Título de Tesis Doctoral: **“El humor en el Arte Contemporáneo: claves de creación, comunicación y sintaxis.”**

Profesor director: Dr. D. Manuel Losada López.

Profesor codirector: Dr. D. Fernando Martín Martín

Curso Académico 2014/2015.





Agradecimientos:

A aquellos que han hecho posible la presente tesis doctoral, han disfrutado, vislumbrando una nueva y peculiar visión del arte y reído con ella. A Manuel y Fernando por su dirección, el interés y el tiempo prestado en esta empresa. Al bendito algoritmo de Google y su buscador por ISBNs por facilitar lo que de otra forma hubiera sido un trabajo de arqueología mucho más tedioso y hacer posible encontrar esos catálogos y libros completamente perdidos consiguiendo que engrosaran mi biblioteca.

Y en especial, con todo el amor,  
a mis padres por la paciencia,  
y mis abuelos por el cariño.

“Era una pura cuestión de humor. Simplemente se trataba de hacer humor, humor para denigrar la seriedad de un libro de principios.”

—Marcel Duchamp



# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| ÍNDICE.....   | 7         |
| <b>INTRODUCCIÓN .....</b>   | <b>13</b> |
| JUSTIFICACIÓN.....  | 19        |
| ANTECEDENTES.....   | 21        |
| Estado de la cuestión.....  | 21        |
| Repaso de material disponible.....  | 21        |
| Estructura de la tesis.....   | 22        |
| OBJETIVOS.....  | 23        |
| HIPÓTESIS.....  | 24        |
| METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO.....  | 26        |
| Documentación.....  | 27        |
| ACLARACIONES        SOBRE        CONCEPTOS        BÁSICOS:        HU-<br>MOR,        HUMORISMO,        CÓMICO,        COMICIDAD        Y        RISI-<br>BLE..... | 29        |

## CAPÍTULO I

|   |    |
|---|----|
| APROXIMACIÓN A LAS PRINCIPALES TEORÍAS SOBRE EL HUMOR.....  | 37 |
| Origen antropológico de la risa.....  | 39 |
| TEORÍAS PSICOANALÍTICAS.....  | 41 |
| TEORÍA DE SUPERIORIDAD-MENOSPRECIO.....   | 45 |
| TEORÍA DE EXCITACIÓN.....   | 47 |
| TEORÍA DE INCONGRUENCIA.....  | 49 |
| TEORÍA DE INVERSIÓN.....  | 53 |
| TEORÍA DE GUIONES, MARCOS Y ESQUEMAS.....   | 55 |
| ESTUDIOS DE IMÁGENES DE ESCÁNER CEREBRAL DE LA UNIVERSI-<br>DAD DE NAVARRA EN LOS PROCESOS COGNITIVOS DE PERCEPCIÓN DEL<br>HUMOR..... | 57 |
| APUNTES        GENERALES        Y        REFLEXIONES        SOBRE        LAS        TEO-<br>RÍAS.....                                 | 59 |

CAPITULO II

ATRIBUTOS VISUALES EN LAS OBRAS HUMORÍSTICAS.....63

    Morfología. Figuración vs. Abstracción en la obra de humor. 66

    Grado de iconicidad. La veracidad Banal. 66

    Deformación. La belleza de lo imperfecto. 72

    Uso del color. Características y modo de empleo. 74

    El tamaño. Indicios de significación. 76

    Materiales y nuevas tecnologías. 78

CAPÍTULO III

PRINCIPALES “CAMPOS” PARA EL HUMOR..... 85

    Categorías estéticas y campos: Vinculación con el humor. 85

LO ABYECTO Y LO ESCATOLÓGICO.....86

    Escatología y humor. 96

    Lo abyecto y el humor. 99

SEXO Y TABÚES.....103

    Tabú. 109

SÁTIRA.....117

GROTESCO Y FEALDAD.....127

EL KITSCH.....137

PARODIA..... 147

IRONÍA Y SARCASMO.....163

INCONGRUENCIA Y ABSURDO.....181

METÁFORAS VISUALES.....199

HUMOR NEGRO.....205

RETÓRICA Y OTROS CAMPOS: RIDÍCULO, PATETISMO, BUR-  
LA Y BROMA.....217

CAPÍTULO IV

PERCEPCIÓN DEL HUMOR: HUMOR FALLIDO Y ACCIDENTAL.....225

APRECIACIÓN DEL HUMOR EN EL ARTE.....226

    El espacio para la obra. 226

    Promesa de perpetuación frente a lo efímero. 227

    La sonrisa en la obra. 227

|  |     |
|--|-----|
| Factores culturales y sociales.                          | 229 |
| El movimiento implícito de la imagen.                    | 231 |
| El movimiento explícito de la obra de humor.             | 231 |
| Lo serio.  | 232 |
| La gracia.   | 234 |
| Efectos sinestésicos de la forma. Bugs Bunny vs. Durero. | 237 |
| Efectos sinestésicos del color.                          | 239 |
| Lo mediático de la obra humorística.                     | 240 |
| Niveles del lenguaje humorístico.                        | 240 |
| Ingenio Vs. humor.                                       | 242 |
| Efectos del humor sobre la creatividad.                  | 242 |
| Memoria.   | 244 |

## CAPÍTULO V

|   |     |
|---|-----|
| APUNTES DE HUMOR. TRABAJO DE CAMPO.....               | 249 |
| Experiencia con bocetos.                              | 249 |
| Justificación de la experiencia.                      | 249 |
| Objetivos de la experiencia.                          | 249 |
| Metodología de la experiencia.                        | 250 |
| Actividad.  | 252 |
| Resultados de la experiencia.                         | 254 |
| MIGRACIONES DEL HUMOR GRÁFICO AL ARTE CONTEMPORÁNEO.. | 257 |
| ENTREVISTA A SIMÓN MARCHAN FIZ.....                   | 265 |
| APLICACIONES A LA DOCENCIA.....                       | 269 |
| Un cerebro para el entretenimiento.                   | 269 |
| El humor como herramienta en la educación artística.  | 271 |

## CONCLUSIONES

|                   |     |
|-------------------|-----|
| CONCLUSIONES..... | 277 |
|-------------------|-----|

## BIBLIOGRAFÍA

|  |     |
|--|-----|
| BIBLIOGRAFÍA.....                          | 287 |
| Humor y Psicología.                        | 289 |
| Teoría, Filosofía y Estética de las artes. | 293 |
| Publicaciones en serie.                    | 300 |
| Documentos en línea.                       | 302 |
| Tesis.                                     | 303 |
| Congresos.                                 | 304 |
| Webgrafía.                                 | 305 |



# INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

ANTECEDENTES

OBJETIVOS

HIPÓTESIS

METODOLOGÍA Y PLAN  
DE TRABAJO

ACLARACIONES SOBRE  
CONCEPTOS BÁSICOS:  
HUMOR, HUMORISMO,  
CÓMICO, COMICIDAD Y  
RISIBLE





*“Admitir bultos que no se pueden inspeccionar y parecidos que no se precisan es un recurso indolente.” – José Antonio Marina.*

## INTRODUCCIÓN

La elección del tema fue, sin lugar a dudas fruto de una intuición y una necesidad. Enfrentarse a un doctorado, una labor tan absolutamente rigurosa, académica y reglada, parece que excluye de él todo aspecto lúdico.

El estudiante de Bellas Artes tiene que defenderse de la lacra de tener una formación eminentemente práctica, muy carente de esfuerzos y exigencias teóricas, para adentrarse en otros campos que ayuden a entender tanto su creación personal, como la de otros artistas.

En el caminar hacia el conocimiento, uno descubre de manera pronta que sabe demasiado poco, pero lo más desconcertante, es que conforme uno empieza a darle solución al problema e inunda con lecturas y charlas, y colma todo el tiempo en calmar el desasosiego de no saber lo suficiente o lo que debería, se da cuenta de que el conocimiento no solo no ocupaba lugar, si no que además, es inabarcable por un solo hombre. De hecho uno llega a la celeberrima cita de: *“solo sé que no sé nada”*–, por comprobación empírica y no por convicción.

Sin más, quise combinar partes importantes de mi vida que me impulsaran a tomar esta tarea a través de un prisma diferente. Por esta razón, combiné elementos tan dispares como son el humor y el arte.

Las más diversas teorías han justificado y soportado desde los movimientos de vanguardia de principios de siglo XX hasta nuestros días, todo tipo de comportamientos artísticos. La literatura artística no solo hay que enmarcarla dentro del campo del arte; sociología, filosofía y antropología también explican el cómo y el porqué hacemos determinado tipo de arte y no otro.

La investigación desde las bellas artes, ha de valerse de otras ciencias cercanas a ella para explicar el fenómeno artístico. La rigurosidad de una metodología científica aplicada a algo tan irracional y soluble como son los comportamientos artísticos, demostrará que el arte también está regido por patrones que pueden ser, si no medidos y cuantificados, sí al menos estudiados en sus cualidades objetivas.

Esta investigación nace como un intento de respuesta a varios problemas e interrogantes. Su pretensión se centra en encontrar elementos y pautas para poder ofrecer sugerencias, relaciones y tendencias, cuya profundización,

que aspiramos a abordar en algunos casos, merezcan la pena. La situación de la que partimos es la presunta evidencia de la relación que guardan algunas obras del Arte actual con una interpretación cómica que puede hacerse de ellas.

Es sabido que año tras año en los círculos del mercado artístico aparecen obras que por sus características despiertan la hilaridad y el interés inmediato del espectador. Los medios de comunicación que acuden a estas exposiciones, quizás por descrédito, amarillismo y desconocimiento, tratan de mostrar un arte desconectado y dar una visión de espectáculo vacío.

Esta tesis no pretende hacer un estudio de mercado o de cómo los métodos publicitarios se aplican al mundo del arte, simplemente pretende ofrecer y mostrar las relaciones que establece el público ante estas obras, y de sus autores al concebirlas. De la misma manera, también pretende ofrecer una visión de un nuevo tipo de género dentro del Arte. Así como lo fueron antes, el paisaje o el retrato, para los modos de representación más clásicos, pintura y escultura, el aspecto lúdico de estas nuevas obras concebidas con humor, hace necesario, para escudriñar del eclecticismo que inunda el panorama artístico, nuevos modelos de catalogación y concreción, para su mejor estudio y reflexión.

Cuando atendemos a hacer una primera búsqueda peregrina de información, y como dato curioso, las entradas en el buscador Google, al chequeo de las palabras: humor y arte, encontramos unas 241 000 000 entradas para *humor* (en inglés) y unas 990 000 000 entradas para la palabra *art* en tan solo 19 décimas de segundo. Esto nos hace pensar que de alguna forma o manera entre tanto amasijo de datos, podamos escudriñar alguno que relacione y evidencie esta relación, que sin duda existe. Es difícil datar la aparición de la risa del ser humano, pero al menos sabemos que lleva 74.000 años conviviendo con el Arte. Comprobamos que el uso del humor y la consecuente risa, es algo que ha venido acompañando al ser humano en el desarrollo de sus diferentes culturas. Si bien es cierto que los pueblos, civilizaciones y culturas han creado su propio tipo de humor, muchos de las cosas de las que ríe el ser humano siguen, hoy día, siendo las mismas, como comenta Avner Ziv:

*“Lo que es humor para uno no lo es necesariamente para otro. La misma broma, la misma ocurrencia, puede hacer reír a carcajadas, divertir, dejar indiferente o incluso molestar seriamente. Todo depende de nuestro estado de ánimo y del tipo de humor que apreciemos más o menos según nuestra personalidad”.*<sup>1</sup>

Tengamos en cuenta que las distintas teorías que se acercan al fenómeno del humor, lo hacen desde una construcción poliédrica, y no todos los puntos de vista se basan en una causa u origen cultural. Con esto quiero apuntar,

<sup>1</sup> ZIV, Avner. *El Sentido del Humor. Le sens de l'humour* de la editorial Dunob-Bordas (trad.). 1ª ed. Bilbao: Ediciones Deusto S. A., 1989. 143 p. ISBN 84-234-0758-6. Pág. 8

que epistemológicamente, este proyecto recoge y solo se ciñe a la creación de arte actual. El debate de si una obra de arte, por su origen, autor o características, pertenece a lo que podría denominarse “occidentales”, lo dejo a debate de la estética, pero me acojo a las palabras de Nicholas Mirzoeff, cuando al referirse a la cultura comenta: *“En la era de la diáspora global y de la interconexión toda cultura es transcultural”*.<sup>2</sup> Con esto quiero apuntar a que los distintos atravesamientos y filtraciones de otras culturas con respecto de lo que se entiende por “occidental” ha quedado tamizado por la inclusión en el mundo vicarial de las imágenes de todo un repertorio inabarcable de alusiones a lo multicultural.

La especulación del mercado es una de las razones por las que el humor no ha sido discutido en el mundo del arte por críticos, historiadores y galeristas, posiblemente por que quizás la mayoría de las obras de arte no son humorísticas. Los temas fundamentales a lo largo de la historia han sido religiosos, alegóricos, retratos, paisajes y si en algún caso podemos encontrar obras de humor, pertenecen más a la cultura popular. La sátira y la caricatura, seguramente sean los géneros mejor documentados de la historia del arte, pero casi nunca han pertenecido a la élite del arte, y en contadas ocasiones, tienen exposiciones dedicadas y lugar en los museos.

Como experiencia personal, todos conocemos de manera peregrina los mecanismos básicos del humor, sabemos que alguien cuenta un chiste o dice algo gracioso y los oyentes, ríen. El humor es una experiencia universal del ser humano y en psicología, un indicio inequívoco de salud. Por tanto es una de las experiencias vitales más placenteras, y a lo largo de la historia, multitud de pensadores, científicos y filósofos como Platón, Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Bergson y Freud, por citar algunos, han tratado de darle una explicación al proceso que desencadena la risa. En cuanto a lo que se refiere al humor, los estudios han demostrado que la mayoría de la gente se describe a sí misma con un nivel superior a la media cuando se trata de describir su propio sentido del humor, aquellos que no lo hacen, apenas alcanzan el 3%. Pero debemos recordar, que en todo acto de comunicación, existen emisores y receptores de esa información, el humor, no es menos. Nos recuerda Ziv:

*“La creación del humor y su apreciación, resulta primordial, ya que el humor comprende estos dos aspectos bien distintos: la capacidad de crearlo y la de apreciarlo.”*<sup>3</sup>

El concepto humor es un término que hoy día utilizamos para casi todas las cosas que puedan despertar en nosotros una sonrisa, pero no siempre fue así. El término humor procede de la palabra latina *humorem*, y en origen, nace de la teoría hipocrática de los cuatro humores, según la cual, la salud dependía del equilibrio adecuado de los cuatro humores: sangre, flema, bilis

<sup>2</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. García Segura, Paula (trad.). 2ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003. 378 p. ISBN 84-493-1390-2. Pág. 223

negra y bilis amarilla.<sup>4</sup> En siglos posteriores, se desarrollaron teorías que indicaban que el buen humor en el carácter, dependía de las proporciones en las que se encontraran estos humores, así, un nivel alto en humor sanguíneo proporcionaba un buen carácter, mientras que un desequilibrio y aumento de la bilis negra, producía un temperamento melancólico; también se contemplaron los desequilibrios puntuales para explicar los cambios en el ánimo. El humor fue por tanto algo físico más que algo que pudiera tener alguna connotación cómica o relación con la risa, que no surgió hasta mucho después en el siglo XVI, donde se le consideró un rasgo de temperamento irrisorio, loco y excéntrico, que producía risas, al tratarse de un comportamiento social alejado de la norma. Puesto que las personas consideradas así, eran de carácter burlesco y provocaban risas, solo hubo que esperar un pequeño paso para relacionar ambos conceptos.<sup>5</sup>

Tendremos que esperar hasta el siglo XIX para encontrar la primera referencia al humorista tal y como la entendemos hoy, como alguien que produce o se dedica a hacer humor. Los entendidos, consideran a Mark Twain como el padre del humorismo y uno de los primeros humoristas.<sup>6</sup>

Aunque el desarrollo histórico de la palabra humor es imprescindible para empezar a entender de donde surgen las hipótesis del proyecto, no podemos olvidarnos de otro género y manera de hacer reír al mundo, que nace en la antigua Grecia, la comedia. Las primeras comedias se atribuyen al famoso comediante griego Aristófanes, cuya primera comedia se remonta al 425 A.C. y que por nombrar una anécdota, el gesto obsceno de levantar el dedo corazón, que bastantes pensábamos moderno, aparece ya en *Las Nubes*, escrita cuatrocientos años antes de Cristo. En esta comedia un rústico al que le hablan de un verso dáctilo (en griego, dedo) yergue el mayor y pregunta: “¿Cuál...? ¿Éste?” Con lo que probablemente suscitó las carcajadas del público.<sup>7</sup>

La palabra humor ha evolucionado hasta convertirse en un término que engloba todo tipo de referencias y expresiones que provocan o desencadenan la risa, como lo son por ejemplo chistes, burlas sexuales, ironías o parodias.

Vemos que el humor ha formado parte en otros campos de la artes, sobre todo en la literatura y cine, y que posiblemente sean los medios más adecuados y habituales para desarrollar el humor, pero no los únicos. La literatura, y sin duda la comedia, son referentes fundamentales para buscar humor en ellas. Solo hay que recordar una obra de la literatura universal como es, *El Quijote* de Cervantes, obra que en síntesis podríamos decir que tiene una gran cantidad de rasgos cómicos, para darnos cuenta de la importancia del humor. No quiero dejar de señalar los autores del Siglo de Oro español, maestros de la sátira y la burlesca, que como Quevedo, nos siguen desper-

<sup>3</sup> ZIV, Op.cit. Pág. 9

<sup>4</sup> HIPÓCRATES. *Tratados Hipocráticos*. Hermosín Bono, M<sup>a</sup> del Águila (trad.). 1<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza Editorial. 1996. 248 p. ISBN 978-84-206-0815-0

<sup>5</sup> MARTIN, Rod. *La Psicología del Humor*. Fernández Escudero, M<sup>a</sup> de los Ángeles (trad.). 1<sup>a</sup> ed. Madrid: Orion Ediciones, S. L., 2008. 645 p. ISBN 978-84-934659-2-6. Págs. 51-52

<sup>6</sup> CARRILLO SÁNCHEZ, Ana M<sup>a</sup>. “El Humorismo: Mark Twain”. En: *Actas de Morfología del humor IV: Palabra de Humor, jornadas de estudio y análisis del humor desde la antropología, la psicología, la filosofía y la cotidianidad*. Sevilla 12-15 Mayo de 2009.

tando simpatía cuando dedican poemas a “una nariz superlativa”.

Sheri Klein, (artista, profesora de Educación Artística en la universidad de Wisconsin-Stout y coleccionista de obras humorísticas) se refiere a muchas de las obras humorísticas y a sus creadores como comediantes visuales. En consecuencia se podía decir que estos productores de este tipo de arte crean en efecto comedias visuales. La comedia visual, tratará de explicar los fenómenos de humor en el arte; explicaremos por qué nos reímos, qué funciones y qué propósitos tienen las obras con humor, haremos un recorrido por la parodia, la ironía, los juegos de palabras y las formas más comunes de hacer humor en el arte.

Cierro esta presentación haciendo mención en torno al humor en el arte contemporáneo, que será el eje central por el que se extenderá el proyecto, tratando de dar respuesta a una hipótesis sencilla; recordemos que como espectadores, seremos nosotros los que determinemos qué obras nos hacen reír y cuáles no.

*“Un artista que crea obras incongruentes puede ser considerado hilarante, pero el espectador, podría no percibir la obra como humorística. ¿Y entonces sigue conteniendo la obra humor?”.<sup>8</sup>*

<sup>7</sup> MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *El saber de la comedia*. 1ª ed. Madrid: A. Machado Libros, 2005. 110 p. ISBN 978-84-777-4644-7

<sup>8</sup> KLEIN, Sheri. *Art & Laughter*. 1ª ed. New York: I.B.Tauris, 2007. 156 p. Art and...(col.) ISBN HB 978-1-84511-233-2. ISBN PB 978-1-85043-931-8. Págs. 6-7



*Presunatas cosas.* Viñeta ganadora Iº Concurso nacional Librería Luces. Publicada originalmente en Málaga Hoy en 14 Septiembre de 2013. (El auctor)

## JUSTIFICACIÓN

*“Llegar a comprender plenamente el fenómeno de la risa supondría haber desentrañado el misterio central de la naturaleza humana” –Peter Berger*

En el estudio de las bellas artes es indispensable hacer frente a los nuevos retos y posibilidades que plantean los interrogantes de la obra actual. El público, el artista, la obra, la crítica, forman un todo que explica el mundo del arte que es objeto de estudio. No es posible entenderlo sin un análisis crítico de los fenómenos que se dan en él. El humor como cualquier otro de los sentimientos y emociones humanas ha de ser parte fundamental del estudio en la obra artística. Si bien a lo largo de la historia, una de las funciones fundamentales del humor fue quitarle importancia a los asuntos más significativos y estuvo alejado del conocimiento académico, de la política, de la religión, etc., ahora es el humor el que cobra una relevancia para el estudio y comprensión del mundo que habitamos. Es imprescindible el análisis exhaustivo de todas aquellas facetas emocionales y conductuales del ser humano, por ello este proyecto abre una vía importante de estudio en torno a un campo eminentemente latente en la obra contemporánea. La epistemología del estudio de las bellas artes olvida en ocasiones lo abstruso de las emociones desatadas en los procesos de comunicación visual de la obra artística. Esta tesis doctoral afronta el campo del humor en el arte.

La obra de arte, la pintura, la escultura, la performance, y toda manifestación artística es, además de un objeto de estudio, un índice y una reseña de lo que sucede en nuestro tiempo. La relación arte y vida, que en tantas ocasiones se ha hecho, cobra aquí, una transcendencia fundamental. No podemos hacer el estudio de la obra artística sin comprender que lleva al hombre a comunicarse y expresarse. La fábula, que algunos conocerán, de Leonardo Ricci, ilustra muy bien cuál es ese ánimo por descubrir y ahondar en la conciencia del otro.

*“(... )Desde que el hombre consiguió bosquejar su figura en la roca húmeda mojando su mano en pigmentos de color o tratar de imitar las formas de los animales, había comenzado su carrera de hablarles a los otros. Lo cierto es que todos veían la luna y las manos y los animales corriendo, ¿pero cómo podían saber si los otros veían exactamente lo mismo que él estaba viendo? Y entonces van se acerca al lugar donde otro hombre ha dibujado la Luna. ¡Contempla el dibujo y ve de que manera veía el otro la Luna! Se siente pletórico de alegría. Las cosas son ahora diferentes, un hombre ha derribado una puerta que le separaba de otro, ha abierto la vía para pasar hacia él. Y desde aquel momento nada ha cambiado.”<sup>9</sup>*

La evolución de la comunicación humana se ha manifestado en sucesivas formas: oral, escrita, impresa, radiofónica; de forma paralela o en interacción con ellas se encuentra la presencia constante de las imágenes. Los avances tecnológicos de los medios de difusión y la creciente fascinación ante la

<sup>9</sup> RICCI, Leonardo, Extraído del curso: *El dibujo recorre la mirada hasta dar forma al pensamiento*. Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes.



transmisión icónica, que se ha producido en los últimos tiempos, determinan que la transmisión visual, en sus diversas formas, haya sido adoptada por nuestra sociedad como una solución universal, eficaz e inmediata de comunicación.

El análisis tradicional de la obra de arte, siempre se ha hecho desde un punto de vista intelectual, el aspecto emocional que pueda despertar en nosotros, en muchos casos es ignorado o relegado a un segundo plano de actuación. Es menos importante. Quizá esto se deba a como hemos aprendido a comportarnos a la hora de contemplar una obra de arte, los cánones sociales estrictos y aprendidos, nos impiden expresar nuestras emociones con frente a estas. Relegamos al profano la libertad de reír o llorar frente a una obra, pensando que su carente formación es lo que le impide comportarse de acuerdo a lo que sería lo acordado socialmente.

La actuación del observador frente a una obra ha sido uno de los temas más recurrentes en el estudio y en los análisis de las Bellas Artes, y en este proyecto no debe de ser menos. Quizá sea una de las respuestas a por qué la gente no ríe frente a las obras de arte, o si lo hace, posteriormente a escondidas para no revelar sus emociones.<sup>10</sup>

El comportamiento de los espectadores en los espacios donde el arte es exhibido, debe ser también objeto de estudio, ya que, sea de manera aprendida, imitación u observación, nuestras reacciones ante el arte se ven absolutamente influenciadas por el espacio donde son mostradas al público. Es cierto que el área de estudio de este proyecto se limita a una parcela muy pequeña del arte, y *“sabemos a la perfección que la mayoría de la historia del arte trata temas mucho más transcendentales que el humor”*.<sup>11</sup>

Lo que sí que intuimos, es que las obras humorísticas no son en absoluto fruto de casualidades. Los autores de estas obras saben perfectamente donde van a ser expuestas, y la intención de despertar la hilaridad del espectador es manifiesta. Aunque demos poca relevancia al fenómeno del humor, tengamos en cuenta que una de las claves fundamentales para construir o imitar una inteligencia artificial radicaría en encontrar la forma en al que un programa informático consiguiera entender y crear chistes. Esto supondría haber descifrado la manera en la que funciona la inteligencia humana. Las asociaciones, la creatividad, la percepción de del humor es un acto no solo ligado a las emociones, sino muy profundamente a la inteligencia. Es por ello que se destila de grandes inteligencias, emociones positivas y un gran sentido del humor. Establecer y estudiar las relaciones que se conforman al cristalizar una obra humorística y su posterior percepción y apreciación por el público y de la necesidad del análisis más completo y crítico de la realidad de la obra artística nace esta tesis doctoral.

<sup>10</sup> ELKINS, James. *Pictures & Tears: A history of people who had cried in front of paintings*. 1ª ed. Routledge. New York, 2001. 273p. ISBN 0-415-93713-2

<sup>11</sup> KLEIN, Op.cit. Pág. 29



## ANTECEDENTES

### Estado de la cuestión.

Aunque una parcela muy pequeña del arte, el humor siempre ha estado presente de una manera u otra en las representaciones visuales a lo largo de la historia. Si bien, fundamentalmente esta parcela en el arte viene a estar ocupada por el tradicional humor gráfico, caricaturas, sátiras, etc... no es el objeto de estudio fundamental de este proyecto. Desde que Duchamp colocara su urinario-fuente en un museo, el humor no ha parado de inundar las posibilidades de creación artísticas. El Pop inglés por su parte también afronta en muchas ocasiones esta cuestión así como lo hicieron en algunas de las vanguardias artísticas como el surrealismo, cargado en muchas ocasiones de incongruencias muy humorísticas. *“El humor, la risa y la comedia, (...) más paulatinamente se están convirtiendo en moda y, por tanto, haciéndose un lugar temático en el complejo mundo del arte contemporáneo y su teoría.”*<sup>12</sup>

La crítica artística y las revistas de arte dejan salpicado a su paso el mundo del arte con capítulos dedicados al humor y la risa. Así en 2008 se inauguraba en la galería londinense Hayward una retrospectiva sobre el tema en la que se proponía explorar el papel de la risa y el humor en el arte contemporáneo, con el título de *Laughing in a foreign language*. Sin duda, esta reseña aborda muchas de las hipótesis planteadas en el proyecto, y da una idea inequívoca de las inquietudes del mundo del arte entorno a este tema. De la misma manera, un año antes, en 2007 en ARCO, encontramos algunos recortes de prensa hablando sobre el tema, es el caso del artículo de Iván de la Nuez.<sup>14</sup>

### Repaso de material disponible.

En el momento de comenzar este proyecto, el estado de estudio del tema es el siguiente:

Existen gran cantidad de tesis doctorales que hacen alusión al humor gráfico tradicional, incluso algunas recopilan el humor gráfico de periódicos concretos como es el caso del País. Por otra parte hay algunas que se centran en autores concretos o en períodos históricos. Este tipo de tesis, existen en abundancia, pero no tratan en absoluto el tema y por supuesto que no hacen alusión a la comedia en el arte.

En lo que se refiere a consulta de otras tesis doctorales y otros trabajos, lo más acertado para recopilar como material y que sí es lo más próximo al tema, son: la tesis doctoral de Leonardo Gópez Haro, cuyo título es: *El humor en el arte contemporáneo: derivas de la modernidad*. También hay otras relacionadas con lo lúdico del arte y teorías sobre el juego que, aun no teniendo una rela-

<sup>12</sup> HERNÁNDEZ Sánchez, Domingo. *La comedia de lo sublime*. 1ª ed. Torrelavega: Qualéa Editorial S. L., 2009. 206 p. Biblioteca de Filosofía y Estética (col.). ISBN 978-84-936909-5-3. Pág. 11

<sup>13</sup> KATAOKA, Mami. “Laughing in a Foreign Language”. [en línea]. (Reseña de la comisaría sobre la exposición) 25 de enero de 2008. [Ref. 27 de noviembre de 2010.] Disponible en: <<http://www.southbankcentre.co.uk/minisites/laughing/exhibition/moreinfo.html>>

<sup>14</sup> DE LA NUEZ, Iván. “La risa del arte”. EL PAÍS. [en línea]. 17 de febrero de 2007. [Ref. 23 de noviembre de 2010.] Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/ensayo/risa/arte/elpepuculbab/20070217elpbabens\\_19/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/risa/arte/elpepuculbab/20070217elpbabens_19/Tes)>

ción directa, sí guardan capítulos que son de referencia para el apoyo de las teorías e hipótesis planteadas.

Por otra parte, el material de psicología sobre humor, aunque no sumamente abundante en castellano, si hay libros que son fundamentales para este proyecto. Al menos una docena de libros, son referente fundamental. Incluyo también aquí los que, sin tratar el tema de humor desde el punto de vista de la Psicología, lo hacen desde la Filosofía, es el caso de Bergson, u otros que por su recorrido histórico no pueden ser obviados aunque su contenido esté ya desfasado, como en el caso de Freud. Tesis como la de Eduardo Jáuregui sobre la risa y el humor, forman parte de este estudio. El ISHS (International Society for Humor Studies) dispone de recursos Web que han sido de gran ayuda a la hora de buscar documentación; por supuesto esta documentación que esta en inglés si es más cuantiosa con respecto de la que encontramos en castellano.

Libros fundamentales en el proyecto son el volumen de Sheri Klein, donde se acuña el término de comediante visual, del cual se propone parte del título (comedia visual) en el que se basa el proyecto y cuyo nombre viene a colación: Art&Laughther (traducido: arte y risa). Otro volumen indispensable es el manual de Psicología del Humor de Rod Martin, cuyas referencias y fácil acceso para los investigadores del humor resulta indispensable, junto con este, se encuentran otra serie de publicaciones tanto en inglés como en castellano que exploran temas circundantes al del proyecto, véase: The artist's joke, La comedia de lo sublime, La imagen y la risa, etc.

Por el carácter interdisciplinar del proyecto, apoyo, las teorías e hipótesis, junto a las tesis doctorales y libros de psicología del humor, en escritos filosóficos, de historia del arte, de literatura artística, estudios visuales, psicología etc. que considero indispensables. Grosso modo podemos decir, que el tema, por la información que disponemos desde el punto de vista artístico, nos parece poco estudiado en profundidad dado la falta de un amplio material específico, aunque por el contrario, aparecen puntualmente información referida a la investigación en medios de comunicación y exposiciones que cobran relevancia para la investigación.

### **Estructura de la tesis.**

La organización de la tesis deviene de un orden lógico expositivo, que permita al lector y a futuros investigadores adentrarse en sus contenidos de una manera sencilla, pudiendo extraer la información de manera rápida. La tesis se divide en tres bloques y por capítulos, la primera de ella hace referencia a los aspectos más técnicos de la investigación, planteando temas como la metodología y las hipótesis, en esta parte, también se justifica la tesis doc-

toral y se propone el enfoque con el que se enfrenta al tema. En un segundo apartado, de carácter más expositivo, se aborda el núcleo de la investigación, aportando datos y haciendo frente a las hipótesis planteadas en el apartado primero. Existen puntos, en este apartado que si bien se distancian del tema general, sí ayudan a comprender y a enlazar todo el texto, aún así, el escrito, está pensado para que cada uno de sus capítulos funcione de manera independiente a los demás, de manera que no sea necesario leer todo el conjunto para un investigador que buscara un capítulo concreto. Este apartado también recoge aplicaciones docentes, experiencias, entrevistas y otros trabajos de campo que describirán muchas de las cuestiones que se plantean.

La parte final de la tesis recoge las conclusiones y aporta la bibliografía. Finalmente la bibliografía y el modelo de citas están sujetos a la normativa ISO 690 equivalente a la UNE 50-104-94 y la ISO 690-2 para la cita de documentos electrónicos.

## **OBJETIVOS**

El objetivo con el que nace esta tesis no es otro que el de un análisis más completo de la obra de arte actual, de su aspecto desde el prisma del humor, así como establecer una relación entre el dibujo como síntesis primigenia de estas obras. Elijo el término actual, para hacerlo más accesible en su lectura y comprensión aunque entendamos que el análisis más detallado de algunas obras, pertenezcan, por sus características, por el debate modal que las sitúe en una u otra denominación, o por su análisis estético a la postmodernidad y a la contemporaneidad.

Con el objetivo de ser claros y concisos, la tesis se sumerge en lo ontológico de la obra de arte concebida o interpretada con humor. Es imprescindible decir, que aunque, haremos un breve recorrido por los movimientos artísticos de vanguardias y la modernidad, para explicar el origen de las obras, no pretende ser este un trabajo historiográfico de recopilación. Y solo a manera de ejemplo, se seleccionarán aquellas obras que por sus características sirvan mejor para explicar el fenómeno del humor y desarrollar una sintaxis. Se pretende en otra vía de actuación, encontrar las claves de una creación artística contemporánea que incluya las nuevas teorías estéticas y en consecuencia un análisis profundo de la relación arte-vida donde el humor tome una importante relevancia.

Fundamentalmente se encamina la tesis doctoral a tratar sobre las claves necesarias para la lectura y la creación de obras cuyo tema principal sea el humor, la comedia y la risa. Es imprescindible por tanto analizar este término, *comedia visual* en todas sus vertientes, y hacer una definición exhaustiva de él, para tomarlo en consideración, descartarlo o crear uno nuevo que se ajuste mejor

a los planteamientos que se defienden en esta tesis. Por su carácter interdisciplinar, también se intenta abordar el estudio desde la psicología cognitiva, la estética y la creación artística. Tiene que tener la posibilidad de dejar puertas abiertas al estudio de la investigación cognitiva de la creación humorística.

*“La (...) limitación de la investigación cognitiva sobre el humor es que se ha concentrado casi exclusivamente en la comprensión humorística, mucho más que en la creación humorística”.*<sup>15</sup>

En esta tesis doctoral se pretende:

1. Analizar una sintaxis del humor en las obras contemporáneas.
2. Vincular y explicar las distintas teorías sobre el humor con el mundo del arte.
3. Encontrar las características comunes de las obras humorísticas.
4. Analizar el fenómeno del humor visual.
5. Relacionar las obras con las nuevas teorías contemporáneas.
6. Estudiar las claves para construir humor a través de la creación artística
7. Examinar las características del dibujo en la creación del humor.

Los objetivos que están bastante clarificados, quizás son demasiado ambiciosos y no delimitan un campo concreto, con lo que se hace complicado, pero no imposible, el hecho de acotar contenido y formular las hipótesis.

## **HIPÓTESIS**

Las hipótesis surgieron de la idea de la posibilidad de desmontar la idea de solemnidad en la obra de arte, entendida esta última como algo serio, perteneciente a un mercado inamovible de la que forma parte, y por lo tanto con escasas posibilidades a lo humorístico.

La importancia de plantear y escoger bien las preguntas contribuirá a no elaborar un mero compendio recopilatorio de obras cuyas características se aproximen a una interpretación subjetiva del fenómeno humorístico. En dos bloques subdividiré las hipótesis, en función de su relevancia en principales en torno a las que girará todo el desarrollo de la tesis doctorar y secundarias que complementen y ayuden a desarrollar las hipótesis principales. La problemática de una amplitud de preguntas a responder y las distintas subjetividades que ofrece el mundo del arte hace sumamente complicado establecer una hipótesis de carácter categórico que afirme o desmienta un único postulado, por lo tanto, nos enfrentamos a ellas adaptándonos a un tema tan escurridizo como es el humor formulando un conjunto de preguntas que se aproximen a edificar

<sup>15</sup> MARTIN, Rod. Op.Cit. Pág. 189.

un planteamiento conjunto, que moldeen una visión poliédrica desde distintos aspectos de la cuestión.

Hipótesis principales:

- ¿Existe un nuevo género artístico que atiende a la comedia en el Arte?

En este punto queremos demostrar la existencia de un nuevo género propio del gran Arte, dentro de los circuitos de comercio y crítica, que atiende a unos patrones humorísticos, que en otras artes, como en la literatura o el cine, los reconocemos fácilmente como comedia. Dentro de esta “comedia” estudiaremos las distintas formas de acercarnos al humor, su sintaxis y su comunicación. Parodia, ironía, sátira, etc., serán características a investigar en estas obras, tanto como otros aspectos formales y teóricos.

- ¿Cuál sería su nombre?

Establecer un nombre que designe significativamente este nuevo género, que lo incluya en categorías y establezca cuáles son sus principales atributos y mecanismos humorísticos frente al espectador. Posibilitando así, la creación de un patrón aplicable a las obras que podamos considerar apropiado para identificar el nuevo género y pudiendo así analizar sus claves de creación comunicación y sintaxis.

Estas hipótesis principales enmarcadas dentro de la línea de investigación: Mensaje y comunicación de las artes plásticas en la creación contemporánea, cierran en síntesis el objetivo primordial de la realización de la presente tesis doctoral. Tiene la dificultad de no atender un campo concreto de las artes, resultar compleja la acotación de contenidos, y dejar como semilla abierta a futuras investigaciones más exhaustivas en otros campos, como por ejemplo pintura, video instalaciones, escultura, etc., la acotación del problema se hace por tanto de un modo cualitativo y no cuantitativo, extrayendo una metodología crítica para los procesos subjetivos de apreciación del espectador con respecto de la obra.

Complementando las hipótesis principales se encuentran otros aspectos a tratar en la investigación y posibles aplicaciones futuras de los resultados obtenidos por esta. Se quiere entonces dotar de unas herramientas que se aferren a otras áreas de conocimiento, para hacer de utilidad para futuros lectores, los contenidos de la investigación. De esta manera la interdisciplinariedad de la investigación en las Bellas Artes se hace patente, al mismo tiempo que se ofrece la posibilidad de elaborar nuevas vías de investigación. Las hipótesis secundarias contribuyen a determinar los futuros bloques de contenidos que desarrollará la tesis, y a modo de guía, establece el enfoque que se pretende dar a la investigación.

Hipótesis secundarias:

- ¿Existe obra artística contemporánea intencionadamente humorística?
- ¿Qué características formales reúnen este tipo de obras?
- ¿Cómo representa el mundo del arte el humor?
- ¿Rompe la obra humorística con la solemnidad de la obra artística tradicional?
- ¿Qué relación mantienen las obras humorísticas con su entorno? ¿Son rechazadas?
- ¿Qué planteamientos teórico-estéticos han llevado a cristalizar estas obras?
- ¿Cómo influye el espacio museo-galería en la obra humorística?
- ¿Qué efectos tiene el humor en la concepción creativa de la obra?
- ¿Dónde encontramos los antecedentes de estas obras?
- ¿Ha existido obra artística de este carácter en movimientos anteriores cómo por ejemplo en las vanguardias?

Estas hipótesis secundarias se plantean para que ayuden y clarifiquen las hipótesis principales, puesto que sus planteamientos tienen un carácter general y orientativo. Servirán para encontrar temática afín que complementen los objetivos en la consecución de la tesis.

El escaso material que existe sobre la temática, actúa en doble sentido en la investigación, por una parte lo novedoso de los contenidos pasa a engrosar rápidamente los apartados de los capítulos, por otro, necesita de una elaboración de material propio abundante para subsanar las carencias de la investigación y la ausencia de referencias puede jugar en contra de los resultados.

## **METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO.**

Como sucede en las ciencias sociales y humanas, la hipótesis planteada debería de tomarse solo como una estimación de los resultados esperados y no como una necesidad de verificación categórica de la hipótesis. Por tanto, en lo que se refiere a lo metodológico y al esquema de trabajo, comenzaremos por reunir la mayor cantidad de información referida al tema de estudio. Introduciendo en estos patrones de búsqueda documental aquellas disciplinas que por afinidad al campo que vamos a abordar tengan una relación directa, como es el caso de la psicología del humor.

Esta metodología abordará, en el campo de la teoría de las artes, los 4 pilares fundamentales en los que se basa la aproximación al conocimiento del hecho artístico. Así, la fenomenología, la psicología, la sociología y el formalismo y su deriva estructuralista, serán las guías que afiancen la base del acercamiento a la investigación y a la interpretación de los datos que se deriven. El desarrollo de la tesis incluirá las distintas visiones que de cada rama se derivan y construirá un espacio de reflexión en el que analizar los contenidos propuestos, con el objetivo de llegar a unas conclusiones lo más precisas y clarificadoras posibles.

La investigación, se circunscribe a un estudio descriptivo, la recolección de datos sobre la base de una teoría, debería permitirnos describir las experiencias artísticas examinadas y esclarecer los resultados que se expondrán de manera sistemática y se interpretaran objetivamente.

### **Documentación.**

Se sustenta la base teórica de la investigación, mediante consultas a: fuentes bibliográficas, textos, revistas, apuntes, documentos varios, así como también fuentes informáticas e Internet. En una primera fase de documentación incluiremos tesis doctorales que hagan referencia al tema, una amplia bibliografía principalmente de tres temas fundamentales, psicología del humor, literatura artística y estética y filosofía de las artes. Además de estos tres grandes bloques bibliográficos, incluiremos algunos que aun no perteneciendo a la temática puedan ayudarnos a esclarecer los conceptos e ideas desarrollados, como pueden ser los referentes al campo de la creatividad y la pedagogía.

Por último, dotar de comprobaciones empíricas en lo cualitativo y en lo cuantitativo, En un primer término, ilustrando con ejemplos las teorías sobre el humor con obras contemporáneas, que justifiquen la existencia y la necesidad de análisis, por otro lado y con el mismo espíritu de apertura al descubrimiento realizando experimentos sencillos en los que participen, por ejemplo, alumnos de bellas artes y puedan evaluarse sus resultados.

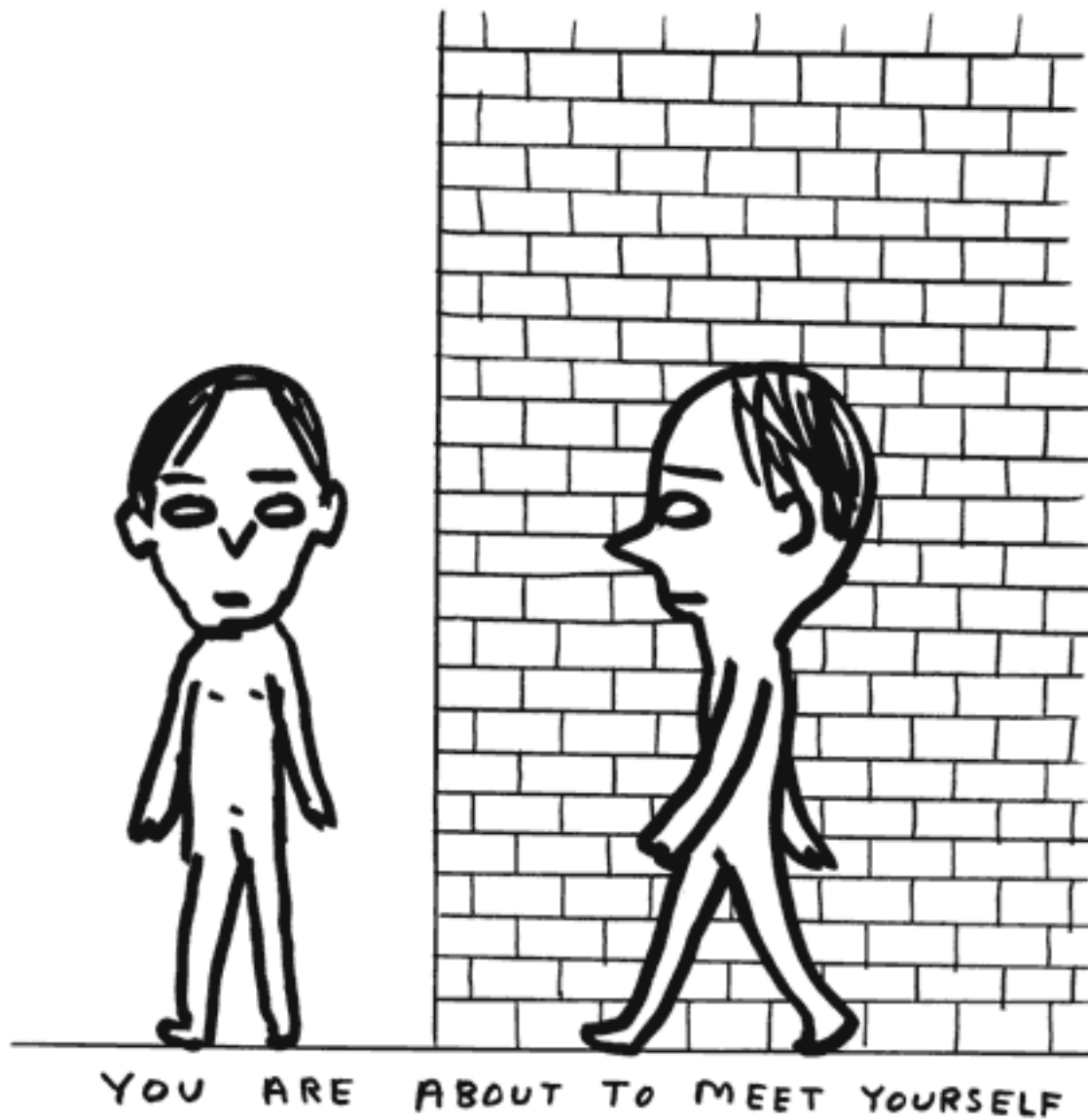


fig.1

David Shergley. *"Meet Yourself"*, 2004.  
Obra en colección Helga de Alvear.



## ACLARACIONES SOBRE CONCEPTOS BÁSICOS: HUMOR, HUMORISMO, CÓMICO, COMICIDAD, HILARANTE Y RISIBLE.

*“Humor es posiblemente una palabra”. –Groucho Marx.*

*La nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica. Toda ella suena en una sola cuerda y tono. [...] Pero el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente una burla de si mismo. En vez de reírse de algo o alguien –sin víctima no hay comedia–, el arte nuevo ridiculiza el arte.*

*–José Ortega y Gasset en La deshumanización del arte.*

Cabria destacar que el acercamiento al fenómeno del humor es siempre complejo y la posibilidad de referirnos a él se hace complicada, escurridiza y divergente. EL sentido del humor guarda un paralelismo en su ambigüedad de su definición con otro de los sentidos más escasos y necesarios, el sentido común. En esta visión generalista vemos como los artificios del lenguaje tratan de dar respuesta a comportamientos cuya evidencia es manifiesta pero de origen difuso. (fig.1)

*“El equilibrio de la evidencia y el lirismo es lo único que puede permitirnos llegar al mismo tiempo a la emoción y la claridad” –Albert Camus. “El mito de Sísifo”.<sup>15</sup>*

Se ha observado en textos anteriores de esta tesis, derivas históricas, el origen y uso de la palabra humor, acepciones más o menos acertadas, pero es necesario hacer un análisis tanto de la palabra humor como de aquellas que la circundan en su significación. Así encontramos humorismo, cómico, comicidad, hilarante o risible, entre otras. Tomando uso de lo que proponen los académicos como humor hayamos una sarta bastante curiosa de “indefiniciones” de la palabra humor. Cito las siguientes extraídas directamente del diccionario:

1. m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.
2. m. Jovialidad, agudeza. Hombre de humor.
3. m. Disposición en que alguien se halla para hacer algo.
4. m. Buena disposición para hacer algo. ¡Qué humor tiene!

<sup>15</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Editorial Losada Buenos Aires. El Libro de Bolsillo Alianza Editorial Madrid, 1985. 197p. ISBN: 84-206-1841-1

5. m. humorismo (modo de presentar la realidad).
6. m. Antiguamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo.
7. m. Psicol. Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.

De entre todas estas, las más clarificadoras sean seguramente las dos últimas, haciendo estas referencias al carácter histórico de la palabra y la aproximación que se propone desde la psicología. Como vemos también se incluyen en la definición palabras como genio o agudeza. Existe entonces una vertiente positiva de lo que el humor es, pero por el contrario parece darse por sabido o comúnmente conocido sin llegar a plantearse exactamente de que se trata. Es significativo este hecho, ya que la psicología ha sido capaz de desentrañar muchos de los mecanismos con lo que funcionan los distintos aspectos que toma el humor, pero este sigue siendo una enorme nebulosa.

Arrojaré algunas pinceladas de luz sobre la certidumbre de las evidencias que asumimos sobre el humor, para dar así sentido al resto de los planteamientos que propongamos ligados a la creación arte-humor. Veamos otra serie de definiciones que se nos ofrecen para poner en común sus cualidades:

*“(...) un término amplio, que alude a cualquier cosa que diga o haga la gente que se perciba como graciosa y haga reír a otros, así como el proceso mental dedicado tanto a crear como a percibir tal estímulo divertido y también la respuesta afectiva que implica su disfrute”.<sup>16</sup>*

*(...) concebimos el humor como cualquier mensaje -transmitido mediante la acción, el habla, la escritura o la música- cuyo propósito es obtener la risa o la sonrisa.<sup>17</sup>*

*(...) podemos utilizar el vocablo “humor” para designar un sentimiento subjetivo y reservar para sus manifestaciones objetivas el nombre de humorismo. El humor, pues será para nosotros la disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico, y llamaremos humorismo a la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc.<sup>18</sup>*

Significativo como podemos ver que en esta definición asume el dibujo o la talla como expresiones externas del humor, incluyendo las representaciones artísticas por tanto en el campo del humorismo.

*“(...) EL humor es lo cómico dignificado por la defensa de una filosofía suprasocial”.<sup>19</sup>*

Martin. R Añade desde el punto de vista de la psicología al proceso de creación-recepción del humor en un análisis más completo otros campos adyacentes. Divide el proceso del humor en cuatro componentes esenciales: 1. contexto social, 2. proceso cognitivo-perceptivo, 3. respuesta emotiva, 4. expresión del

<sup>16</sup> MARTIN, Rod. *Op.Cit.* Págs. 26

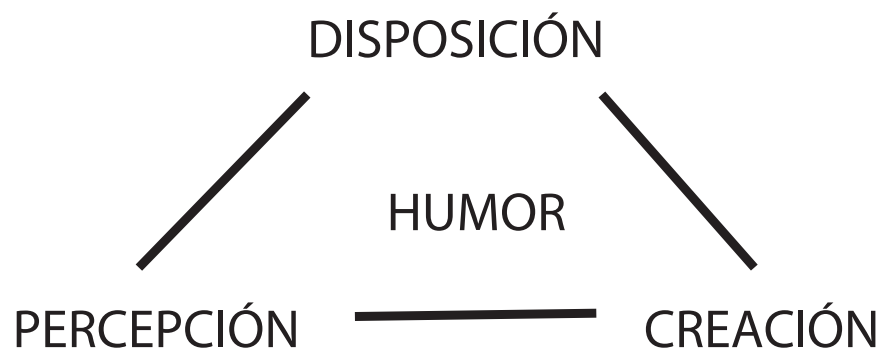
<sup>17</sup> Bremmer & Roodenburg, 1997. En MARTIN, Rod. *Op.Cit.* Págs. 26-27

<sup>18</sup> CASARES, Julio. El humorismo y otros ensayos. 1ª Ed. Espasa-Calpe., 1961. . Madrid. . 1 Vol. . 310 p. Depósito legal: M 12558-1961 pág. 22

<sup>19</sup> ACEVEDO, Evaristo. *Teoría e interpretación del humor español*. Editora Nacional, Madrid, 1966. 290p. pág. 281

comportamiento vocal de la risa.

Como podemos observar hay una clara vertiente de dos aspectos fundamentales en las definiciones. Una de estas es la intencionalidad de provocar una emoción, y la otra la capacidad para percibirla. Estos dos aspectos pueden funcionar por separado indistintamente de las circunstancias que los rodeen. Alguien podría encontrar humor en algún objeto, acto o situación sin necesi-



dad de que nadie hubiera tenido una intencionalidad y al contrario sucedería que alguien con una intencionalidad de crear humor se encontrara que no obtiene respuesta alguna.

Un tercer aspecto queda por añadir, se debe incluir que también podría considerarse la disposición a percibir o llevar a cabo actos con humor como un estado emocional, como una predisposición a que cualquiera de los aspectos mencionados: la intencionalidad de provocar la emoción y la de percibirla. Hasta ahora podemos configurar un triángulo sencillo que explique y resuma todo el conjunto de ideas.

Podemos entonces concluir que el humor es un atravesamiento que sucede en las emociones positivas tanto si nos encontramos en un estado lúdico o no. (Me refiero aquí a atravesamiento por la intersección que propone Koestler -él habla de bisociación- para los marcos de referencia que desarrollaré en los apartados de teorías y de la creación del humor.)

Ahora bien, como hemos mencionada antes, una serie de palabras circulan alrededor del humor, estas aparecen muy ligado a él: humorismo, cómico, hilaridad, ingenio, chiste, gracia, etc. He de aclarar que muchas de ellas son de igual manera confusas, pero se pueden situar en el triángulo anterior asociándolas a la intencionalidad que manifiestan. Así de esta manera se podrían agrupar en aquellos términos más cercanos a la creación del humor, y situarse próximos a las esquinas más plausibles. Nótese que algunos aparecerán indistintamente en dos esquinas.

El humorismo Se distingue en muchos escritos como la manifestación externa del humor (entendido así por Casares). Mantiene el diccionario: 1. m. Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas. El término parece tener que ver con la visión personal que se obtiene de una realidad aparentemente objetiva. Pero no tanto con un estado emocional como si lo hace el humor. Lo hilarante, sigue en esta línea de observación, de acuerdo común, en el que se da por sabido y entendido cual es el objeto de hilaridad. La gracia, es aquí referida a dos aspectos, uno cualitativo, que otorga al sujeto o a la acción la condición de la gracia, y otra por otra parte la cuantitativa, en alusión a todo lo risible que es. Lo risible, finalmente es aquello de lo que uno puede reírse. Otros conceptos aquí expuestos tendrán apartados propios, pues merecen más detenimiento y análisis en su relación con el humor.

De los dos aspectos más importantes que aquí me interesa indagar, son por una parte la creación del humor en primer lugar y la percepción de éste. Aunque dedicaremos un pequeño espacio para esa “disposición” de la que veremos surgen algunas respuestas interesantes.

Se propone ahora un recorrido por las distintas teorías ofrecidas por los autores más significativos y que permiten construir, junto con esta, una idea general de que es el humor, como se percibe y las características indispensables que trataremos de ligar a las creaciones contemporáneas, las teorías que las sostienen y la estética que las acompaña.





# CAPÍTULO



APROXIMACIÓN A LAS PRINCIPALES TEORÍAS SOBRE EL HUMOR

TEORÍAS PSICOANALÍTICAS

TEORÍA DE SUPERIORIDAD-MENOSPRECIO

TEORÍA DE EXCITACIÓN

TEORÍA DE INCONGRUENCIA

TEORÍA DE INVERSIÓN

TEORÍA DE GUIONES, MARCOS Y ESQUEMAS

ESTUDIOS DE IMÁGENES DE ESCÁNER CEREBRAL DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA EN LOS PROCESOS COGNITIVOS DE PERCEPCIÓN DEL HUMOR

APUNTES GENERALES Y REFLEXIONES SOBRE LAS TEORÍAS





## APROXIMACIÓN A LAS PRINCIPALES TEORÍAS SOBRE EL HUMOR.

En este apartado de la tesis haremos un acercamiento a las distintas teorías que explican el fenómeno del humor y la risa. Me valdré fundamentalmente de la psicología para explicar el porqué de los muchos aspectos que toma el humor, y lo hago porque fundamentalmente suele definirse a la psicología como el estudio científico del comportamiento. No pretendo en este capítulo profundizar a niveles muy técnicos de la materia, pero si hacer un recorrido que esclarezca de algún modo las ideas fundamentales del humor, de manera que a la hora de enfrentarnos al análisis crítico de la obra de arte tengamos unas herramientas adecuadas para identificar la comedia visual. Desde esta perspectiva, el humor, es una emoción positiva que produce hilaridad.<sup>20</sup> Como respuesta emocional placentera, la consecuente risa que produce, es un comportamiento social, recordemos que si no hay otras personas con las que poder comunicarnos, la risa, no tendría mucho sentido, y quizá no la necesitaríamos. La risa puede convertirse, como algunos habrán comprobado en una manera de reforzar comportamientos en los demás o una forma de castigo desoladora; recordemos que nos podemos “reír con” y “reír de”. Pero la mayoría de nosotros disfrutamos con el humor y valoramos enormemente a aquellos individuos que son especialmente habilidosos en hacernos reír. Influye tanto este rasgo tan característico en una persona, que llegamos a tomarlo como fundamental a la hora de encontrar pareja.

Hasta comienzos del siglo XX, aspectos importantes de la sociedad consideraban que el humor no era adecuado para su entorno, educación, religión o política, no eran lugares en los que una risa estuviera bien vista. Aun así, a finales del XIX, comentar que una persona tenía un buen sentido del humor era decir algo positivo de su carácter, incluso en los años treinta del pasado siglo XX, los psicólogos consideraban el humor como rasgo distintivo de salud mental. Tanto es así, que después de los brutales atentados del 11S, los comentaristas norteamericanos de televisión afirmaban que los terroristas de Al-Qaeda carecían de sentido del humor, cuando era evidente que en las imágenes los terroristas reían y bromeaban con sus compañeros. En otras ocasiones, se ha considerado una cuestión de sexos, afirmando en muchísimas ocasiones que la mujer carecía de sentido del humor y que era solo una característica propia de la personalidad del hombre.

Paradójicamente, y aunque parezca lo contrario, el ser humano no es el único animal que ríe, chimpancés y otros simios como bonobos, gorilas y orangutanes, parecen emitir un sonido gutural y jadeante parecido a la risa, con el que acompañan actividades sociales tales como juegos de persecución y forcejeo. Es posible que la risa del mono y la del ser humano tengan los mismos orígenes evolutivos y muchas de las mismas funciones.<sup>21</sup>

Sabemos que no existe una sola forma de humor, y el humor tiene muchas

<sup>20</sup> En los principales tratados de psicología en inglés, el termino mirth lo traducimos al castellano como hilaridad al no existir la palabra exacta para la traducción, aunque las connotaciones de ambos términos no son exactamente las mismas.

<sup>21</sup> MARTIN. Op.Cit. Págs. 28-63

formas, posibilidades y situaciones. La siguiente subclasificación del humor conversacional nos da una idea y un punto de partida para tener y recordar algunos recursos que podremos emplear en el humor conversacional. Nos dará una orientación a la hora de afrontar el estudio. Esta tabla, fue elaborada a partir de programas de late-night-show estadounidenses por los investigadores Long y Graesser que trataron de localizar y evaluar las formas más comunes de humor que sucedían en estos programas. Como ejemplo, es ilustrativo sobre algunas de las cualidades que podremos encontrar en capítulos posteriores aplicables a la comedia visual. Tengamos en cuenta que en esta tabla se refiere a humor conversacional principalmente.

#### TABLA DE TIPOS DE HUMOR

Debra Long y Arthur Graesser (1988).

1. Ironía: el hablante pronuncia una aseveración en la que el significado literal es opuesto al que se pretende.
2. Sátira: humor agresivo que ridiculiza instituciones sociales o políticas.
3. Sarcasmo: humor agresivo que apunta a un individuo.
4. Exageración y subestimación: cambiar el significado de algo que ha dicho otra persona repitiéndolo con un énfasis distinto.
5. Autodesaprobación: comentarios humorísticos dirigidos hacia uno mismo.
6. Tomar el pelo: comentarios humorísticos sobre la apariencia del oyente sin intención de ofender o insultar.
7. Contestaciones a preguntas retóricas: infringe una expectativa conversacional y sorprende a la otra persona, en consecuencia puede percibirse como gracioso.
8. Respuestas ingeniosas a declaraciones serias: se replica con un significado distinto del pretendido.
9. Segundas intenciones: se malinterpreta una aseveración o palabras para dar un doble sentido al significado, generalmente de naturaleza sexual.
10. Transformación de expresiones tópicas: transformar dichos, refranes, expresiones o chistes conocidos.
11. Dobles sentidos: uso de una palabra que evoca un nuevo significado.

El humor como actividad humana universal, ha empezado a formar parte del estudio de la psicología moderna no hace muchos años; si bien es cierto que a principios de siglo, en 1905, Freud, ya dedica unos escritos a explicar el porqué de nuestras risas, lo hace desde su visión particular, acuñando todo el origen

del humor al sexo. Aún así, durante mucho tiempo fue la principal teoría, y, hoy día sigue formando parte del conglomerado de teorías que afrontan y explican el estudio del humor.

Obviamente, el fenómeno del humor, es mucho más amplio de explicar y actualmente, las teorías que abarcan el humor son mucho más numerosas. Pero para que nos hagamos una idea sobre cómo estaba el estudio del humor en el campo de la psicología, en 1976, Walter O'Connell lamentaba que "quien se embarque a investigar los orígenes y el desarrollo del humor será visto, la mayor parte de las veces, como un ser desviado y extraño, como alguien que no se toma la psicología suficientemente en serio".

Los modelos evolucionistas proponen que la risa pudo ser un nexo de unión social en la formación y mantenimiento de los grupos en la historia evolutiva, y haber tenido un importantísimo papel en el desarrollo de la comunicación verbal y no verbal, y en la organización social. Por este motivo resulta demasiado frívolo no tomarse en serio los estudios sobre el humor.

Como en otras áreas de la ciencia, se huye de las grandes teorías y se afronta el estudio contemporáneo del humor desde pequeñas teorías que explican aspectos específicos.

Durante el siguiente capítulo, abordaré las principales teorías que se elaboraron durante el pasado siglo, comenzando con la teoría psicoanalítica de Freud y haciendo un recorrido hasta terminar con la teoría de inversión que supone un ejemplo más integrador.

Como ejemplos en los estudios del humor, me interesa sobre todo, de este recorrido, como se exponen cada uno de los problemas e hipótesis sobre el humor más que las soluciones que ofrecen las teorías. Para en un futuro poder desarrollar y comprender las técnicas más modernas de psicología cognitiva, social y de la risa.

### **Origen antropológico de la risa.**

El llanto infantil es descaradamente parecido a la risa: enrojecimiento de la cabeza, humedad en los ojos, apertura de la boca, distensión de los labios o respiración exagerada, entre otros, son los rasgos comunes que acompañan tanto al llanto como a la risa ¿Quién no ha escuchado la expresión "lloraba de tanto reír"? Olvidamos este parecido fisiológico entre la risa y el llanto por que asociamos a cada una de estas acciones un sentimiento contrapuesto pero, si miramos objetiva y desapasionadamente estas respuestas fisiológicas del llanto y la risa percibimos rápidamente los paralelismos.

Esta va a ser la idea central de la teoría que expone Morris: la risa deriva del llanto y podemos definirla como “llanto frustrado”. Mientras que el llanto empieza al nacer el infante, la risa aparece en el tercer o cuarto mes de vida, esta fecha es la misma en la que el niño es capaz de reconocer el rostro materno frente a otros rostros para él desconocido; esta coincidencia es para nuestro autor esencial. El bebé, por un lado, reacciona ante un rostro desconocido como ante una amenaza, llorando, antes de reconocer que todos los rostros desconocidos no tienen por que resultar amenazantes; mientras que por otro lado el niño reaccionará ante la visión del rostro materno con un murmullo gozoso. Ahora bien, en este punto cabe preguntarse: ¿cómo reaccionará el pequeño ante una aparente amenaza materna típica (excesivo acercamiento, zarandeo, agarre etc.)? Efectivamente la respuesta del niño es la risa.

Todos los que hemos jugado con niños pequeños reconocemos esa risa cuando son perseguidos, zarandeados lúdicamente o cuando los vemos jugar a pelear con otros amigos. Si nos paramos a pensarlo podríamos cuestionarnos la razón por la que esos hechos producen risa, ya que esos mismos niños llorarían copiosamente si fueran zarandeados, perseguidos o pegados por desconocidos. Según Desmond Morris esta reacción se produce porque la risa representa, como dijimos, un llanto frustrado; es como si el niño dijera: “percibo un peligro pero sé que ese peligro no es real; percibo, al mismo tiempo, un peligro y la seguridad frente a ese peligro”. Esto explicaría porqué los niños pequeños transforman con tanta frecuencia sus risas lúdicas en llantos: cuando el peligro que se consideraba aparente no lo es y se manifiesta, la risa se transforma en llanto.

Según el zoólogo inglés esta teoría también explicaría por qué es tan ofensivo que se rían de uno: por un lado te reconocen como alguien extraño, un enemigo potencial, pero, por otro, apareces tan débil que no representas un peligro real sino solo una amenaza aparente.

La sonrisa es diferente a la risa pero deriva de ella. Así como la risa proviene del llanto, la sonrisa proviene de la risa. Su significado, igualmente derivado de la risa, vendría a ser el de manifestar un estado de leve aprensión no agresiva. Es la típica sonrisa social, la sonrisa nerviosa o la sonrisa de la seducción: alguien se presenta a una persona o a un grupo social con la intención de ser acogido, siente una aprensión ante lo desconocido pero, al mismo tiempo, una actitud receptiva no agresiva. Este significado de la sonrisa explicaría la obvia diferencia de ser recibido en un grupo con una sonrisa o de serlo con una carcajada colectiva.

Aunque la teoría de Morris es discutible y puntualizable me parece muy valiosa para entender ese fenómeno humano tan fascinante como es el humor.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> MORRIS, Desmond. El hombre desnudo. 1ª ed. Barcelona: Planeta Editorial, 2009. 360 p. ISBN 987-84-08085-99-7.

## TEORÍA PSICOANALÍTICA. (Freud 1905)

Esta teoría tuvo vigencia como la más puntera e influyente durante la primera mitad del siglo XX, el mismo Freud estuvo muy interesado en el estudio del humor, acuñando un ensayo “El chiste y su relación con el inconsciente” 1905 y un artículo simplemente llamado “Humor”. Explicaba el fenómeno del humor y la risa a través de su teoría general psicológica, en el que cada individuo, era un crisol de emociones, motivaciones y deseos en conflicto. Los instintos agresivos y sexuales instalados en el “ello” tratan por todos los medios de ser gratificados inmediatamente. El “súper-yo” intenta mientras servirse de las demandas de la sociedad para oponerse al “ello”, y el “yo” trata por algún medio de encontrar un arreglo para las demandas del “ello” y el “súper-yo” empleando para ello mecanismos que lo protejan de la ansiedad, como por ejemplo, el humor.

Freud toma la idea de la que la risa es una manera de liberar tensión nerviosa del filósofo Herbert Spencer, según esto cuando hay demasiada tensión nerviosa, el mecanismo para liberarla es la risa. Freud clasifica el fenómeno del humor y su consecuente risa en tres tipos: ingenio o chistes, humor y lo cómico.

Los chistes hacen mediante las técnicas cognitivas ingeniosas distraer al “súper-yo”, permitiendo que la agresividad sea liberada, y permitiendo que los impulsos libidinosos afloren y sean disfrutados en un marco permisivo. Así, la energía que debería emplearse para reprimir estos impulsos se libera en forma de risa. En resumen, para que el chiste freudiano sea efectivo, tiene que existir un uso de inteligencia en la elaboración del chiste y expresar algún tipo de impulso sexual o agresivo. Como ya el propio Freud apuntó, no podía explicar algunos chistes más inocentes y vacíos de carga sexual y agresiva, que intuía nos harían reír por el hecho de transportarnos a la infancia.

El segundo tipo en la categoría es el humor, (recordemos que Freud hace una distinción entre lo que es el humor y el ingenio) que se da en situaciones muy adversas, estresantes o desagradables para los individuos, que detectando en esas situaciones elementos divertidos e incongruencias, les permite crear una nueva perspectiva y eludir el sufrimiento provocado por la situación. De esta manera habla Freud sobre el humor:

*“El humor es el más elevado mecanismo de defensa”.*

*“El placer del humor surge de la descarga de energía que había estado asociada a esta emoción dolorosa pero para a ser sobrante (...) Así, con humor Freud se refería específicamente a la función liberadora de tensión que poseen la hilaridad y la risa, y su uso para gestionar el estrés”.*<sup>23</sup>

Estas afirmaciones están muy cerca de las teorías más actuales de gestión del

<sup>23</sup> MARTIN, Op. Cit. Pág. 73. Esta idea, no es otra que la que nos recuerda Nietzsche, cuando comentaba algo así como que el hombre ríe porque es un animal que sufre en demasía. Volveré sobre esta idea en capítulos posteriores.

estrés.

El último tipo de humor al que Freud se refería era lo cómico, para él:

*“El chiste se hace y la comicidad se descubre”.*<sup>24</sup>

Quizá por esto, sea una afirmación a tener en cuenta cuando nos enfrentemos a las comedias visuales. Entenderemos, que será el espectador el encargado de descubrir en la obra aquello que se le evidencia como cómico.

En lo cómico, Freud, atiende lo hilarante que produce lo no verbal, el hombre que cae pisando la cáscara de plátano, los payasos de circo, etc. La energía que acumulábamos pensando y anticipándonos a lo que va a ocurrir es liberada como risa, es una risa pueril, *“perdida y recuperada de la infancia”*<sup>25</sup> según la teoría.

### Investigaciones.

Las investigaciones que se produjeron en años posteriores para comprobar empíricamente las afirmaciones de Freud, resultaron algo inconsistentes. Al contrario de lo que se pensaba, resultó que los individuos que tenían una sexualidad más abierta y sana disfrutaban más los chistes sobre sexo que aquellos que eran más retraídos. Como curiosidad, los individuos más activos sexualmente, disfrutaban de todos los tipos de humor con independencia del contenido.

En conjunto, la mayoría de estos estudios ofrecían poco respaldo a las teorías de Freud de que el chiste era empleado para liberar la ansiedad en forma de risa. Y que el disfrute del humor agresivo y sexual está asociado a una represión de esos mismos instintos. No obstante, en una de las pruebas orientadas a la producción del humor y no a la apreciación, dio un resultado inesperado cuando el estudio esclareció que muchas de las técnicas de elaboración de chistes, juegos de palabras, lo absurdo, etc., descritas por Freud, eran llevadas a la práctica por los participantes casi como si las hubieran leído.

Por lo general, los trabajos de investigación sobre esta teoría, y como consecuencia de un estudio más completo del sistema nervioso, refutan la idea liberadora de tensión de Freud, que se abandonaron en los años ochenta del pasado siglo.

*“El humor permite a la gente comunicar información, actitudes y emociones sexuales de modo más aceptable socialmente, ya que implica que el hablante solo está de broma y por tanto no se le tomará en serio. Debido a que el significado de la comunicación humorística inherentemente ambiguo, las personas pueden lanzarse a decir de forma humorística cosas que no podrían expresar*

<sup>24</sup> FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. López-Ballesteros y de Torres, Luis (trad.) 14ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2005. 255 p. Biblioteca Freud Alianza Editorial (col.) ISBN 84-206-3789-0. Pág. 181-182.

<sup>25</sup> FREUD, Op. Cit. Pág. 234

<sup>26</sup> MARTIN, Op. Cit. Pág. 85





fig.2

John Currin. "The dantes", 2006.

*utilizando un modo de comunicación más serio".<sup>26</sup>*

### Reflexión sobre la teoría.

Es posible que aunque esta teoría no explique aspectos del humor y la risa que Freud dejó esbozados, nos recuerde que los convencionalismos sociales adquiridos que se refieren al sexo, siguen siendo hoy día, un tabú. Recordemos las polémicas levantadas con las leyes que incluyen la educación sexual en los colegios y la gran influencia que sigue ejerciendo la iglesia católica en nuestros días en una población que si bien, mantiene relaciones sexuales de manera sana y natural, sigue manteniendo cierto reparo a hablar del tema.

En la publicidad, en la política, en los medios de comunicación, Internet, etc. el sexo forma parte de nuestra cotidianidad. El sexo, además en nuestra cultura, cultura globalizada, es un símbolo de poder y de éxito. Todos necesitamos sentirnos deseados, y la publicidad explota este recurso en innumerables ocasiones. Las imágenes que generalmente entendemos como con carga sexual, no tienen por qué ser explícitas, generalmente tan solo tienen connotaciones al respecto, pero nos guardamos de mostrar la desnudez de los genitales.

Si bien todas las representaciones sexuales, no aluden a lo cómico o humorístico, ya que algunas se ciñen más a despertar la libido sin más objetivo que influir en nuestra voluntad de consumo o, por ejemplo, son de carácter técnico como en la medicina, la representación de sexo explícito en determinadas circunstancias, es sin duda risible. En el caso de la pornografía, a veces, es muy distinto si el visionado es en la soledad de la intimidad, o si es en grupo. Cuando el convencionalismo social y la norma hacen aparición, la imagen pornográfica se convierte en algo prohibido, sucia y sancionable. Consecuentemente, puede convertirse en objeto de risas, (fig.2) momento en el que el carácter de la imagen pornográfica compartida pasa a tener otra significación.

El desarrollo de la historia en la cultura occidental ha penado el sexo con el inicio del cristianismo, con lo que las prácticas sexuales han sido reprimidas y mal vistas desde entonces. Tiene sentido pensar entonces, que aquellos que han superado esta "represión", elaboren e identifiquen más fácilmente el humor sexual que los que están cohibidos.

Luego aquellos que producen y disfrutan el humor de carácter sexual, es de reconocer que podrán elegir material sexual explícito sin reparos.

De las imágenes de sexo nos reímos de lo explícito situacional. Parece haber una desinhibición en cuanto la imagen es compartida, como sucede por ejemplo en el espacio expositivo del museo o la galería. Mientras que una representación de una imagen sexual evidencie un tabú, tendrá un carácter para hacer-



fig.3

**Maurizio Cattelan, "L.O.V.E.", 2010.**  
Marmol blanco de Carrara, travertino romano.  
(1135 x 500 x 500 cm)



la risible y al tiempo accesible sin que incurra en lo políticamente incorrecto.

Volveremos sobre la teoría freudiana en capítulos posteriores ya que supone una de las claves de creación del humor más extendida. No por el hecho de que la teoría este anticuada o en desuso debemos descartarla en la investigación.

### TEORÍA DE SUPERIORIDAD-MENOSPRECIO. (Grunner)

Una de las caras más interesantes de analizar en el humor, es su aspecto en ocasiones agresivo, (fig.3) que nos recuerda que este mecanismo tiene cierto carácter darwinista. El humor como arma de agresión sabemos que tiene una larga historia, de hecho la Biblia, ya recoge pasajes en los que la risa es empleada de manera agresiva. Platón, por ejemplo, sugería que la risa nacía de la malicia. El empleo del humor y la risa para provocar el escarnio en los enemigos, es antiguo, en la Edad Media, las tribus árabes que marchaban al combate, llevaban a un poeta que cantaba unas sátiras llamadas *“hidja”*.<sup>27</sup> Al terminar el combate, el poeta tenía tantos honores como cualquier otro guerrero. Sabemos también que era habitual escuchar reírse a los cargos de la GESTAPO alemana cuando veían los inútiles intentos de escapar de los apresados judíos.

Algunos teóricos piensan que es posible que parte del empleo de la risa sirva para liberar la tensión física del combate, y que el vencedor ríe para celebrar su victoria. El defensor más actual de esta teoría sobre la risa, es Charles Grunner. Este defiende la idea de que el humor es una “agresión lúdica”.

*“Grunner enfatiza la idea de que el humor es una forma de juego. En particular, el tipo de juego al que se refiere es el de una partida, competición o concurso, donde hay ganadores y perdedores.”*<sup>28</sup>

Como hemos mencionado, la teoría de superioridad/menosprecio tiene su origen en la lucha física y el combate, que a lo largo de los siglos ha dejado una huella en la interpretación de los gestos del ganador. Mostrar los dientes, bramar, agitar los brazos, se convirtió con el tiempo en risa. Las deformaciones propias de los golpes de haber perdido en la lucha, también se convirtieron en risibles.

*“Las muchas generaciones de hombres que reaccionaron ante sus triunfos repentinos en encuentros violentos con bramidos de victoria, durante miles de años, trazaron un surco, un cauce en el inconsciente humano colectivo.”*<sup>29</sup> Ciertamente es sencillo encontrar detractores en esta teoría, lo único necesario es observar detenidamente el tipo de humor que no responde a este esquema de agresión. Por ejemplo, acertijos y juegos de palabras donde no parece haber hostilidad alguna. Por este motivo, el mismo Grunner analizó cientos de for-

<sup>27</sup> ZIV, Avner. El Sentido del Humor. Le sens de l'humour de la editorial Dunob-Bordas (trad.). 1ª ed. Bilbao: Ediciones Deusto S. A., 1989. 143 p. ISBN 84-234-0758-6. Pág. 18-19

<sup>28</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 88.

<sup>29</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 89.

<sup>30</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 90.

mas de humor llegando a una fórmula sencilla en la que:

*“Para entender una muestra de material humorístico solo es necesario determinar quién es ridiculizado, cómo y por qué”.*<sup>30</sup>

Bajo esta afirmación Grunner desafió a cualquiera a que encontrara un chiste en el que no hubiera una implicación agresiva. Como es de esperar, esta inflexión en la teoría concluiría por completo con los estudios sobre el humor, pero es evidente que muchos de los casos y explicaciones que ofrece son bastante insostenibles, ¿Qué sucede en el caso del humor autodespectivo? ¿Y en formas de humor más inocuas, incongruentes e inocentes? Según el autor, incluso en la más mínima forma es posible encontrar el esquema sugerido anteriormente.

En un enfoque más positivo de la teoría, podemos referirnos al empleo del humor para desacreditar situaciones adversas, como por ejemplo regímenes dictatoriales opresores, en el que esta forma de humor es empleada para hacer *“(...) hincapié en los sentimientos positivos de bienestar y eficacia en el sentido de liberación e independencia de las amenazas”.*<sup>31</sup>

### **Investigaciones.**

La consecuencia lógica de los estudios de esta teoría conduce a pensar que cuanto más agresivo sea un chiste, mayor respuesta humorística provocara en el receptor. Según el propio Grunner: “habitualmente, si todo lo demás es igual, cuanto más hostil sea el humor, más gracioso resultará”. Los estudios en esta dirección mostraron que esta correlación se cumplía solo de manera parcial, y se pensó que los individuos más agresivos, disfrutarían más de este tipo de agresión humorística, pero en este caso los resultados también fueron poco concluyentes.

Barajando estos estudios Zillman y Cantor, propusieron y presentaron una hipótesis en la que: *“la apreciación del humor varía inversamente con lo favorable de la predisposición hacia el agente o entidad menospreciada, y varía directamente con lo favorable de la predisposición hacia el agente o entidad menospreciativa”.*<sup>32</sup> Recordaron también que debía enfatizarse en que: “debe darse algo maligno y potencialmente dañino o, al menos, debe estar implícita la inferioridad de algo o alguien, para que pueda producirse una respuesta al humor”.<sup>33</sup>

### **Reflexión sobre la teoría.**

Como convencionalismo social, todo el humor que los individuos aluden tener

<sup>31</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 93.

<sup>32</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 99.

<sup>33</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 99.

está libre de agresividad y crueldad, es sano, inofensivo y cordial. Parece ser, que lo políticamente correcto excluye el humor agresivo. Lo cierto es que Lipovetsky, ya intuye una pérdida de humor en la sociedad. *“Poco a poco, lo que tiene un componente agresivo, pierde su capacidad de hacer reír”*.<sup>34</sup> Se trate o no de una evolución a una sociedad menos agresiva y que no tolera lo políticamente incorrecto, la verdad es que la obra de arte humorística en ocasiones tiene una carga poco o nada agresiva, y muchas veces cae en el infantilismo, más que en aquello que Picasso recordaba que tenía que ser una pintura, un arma de guerra. Pero aun así, veremos buenos ejemplos en las obras de Mauricio Cattelan, Wim Delvoye o Peter Saul.

Plantea Martin cierto tipo de cuestiones, que abordaremos junto con el análisis de las obras humorísticas: *“por qué tanto humor parece basarse en la sexualidad y/o agresión; por qué nos produce tanto placer y por qué estamos tan motivados a dedicarnos a él”*.<sup>35</sup>

## TEORÍA DE EXCITACIÓN.

Como ha sucedido en muchas de las teorías propuestas a lo largo del estudio del humor, se pretendió explicar como una descarga de energía como proceso de necesidad para aliviar al ser humano. Immanuel Kant, hablaba así del humor: “La risa es la emoción que nace de la súbita transformación de una tensa espera en nada”. De las teorías más cercanas e interesantes para nuestra investigación, aparece la teoría de excitación de Daniel Berlyne, que se interesó por los aspectos psicológicos de las experiencias estéticas, afrontando la manera de apreciar el arte o el gozo del juego, así como también el humor.

La teoría de Berlyne propone una excitación fisiológica para desatar el proceso de la risa. Se basaba en la conocida relación de U invertida entre la excitación psicológica y el placer subjetivo. En una primera fase, es necesaria lo que Berlyne llama inyección de excitación, que comienza a funcionar mientras se narra el chiste o se presenta la situación humorística. Las variables colativas, propiedades de los estímulos de las que se refiere el autor, *“porque requieren que el individuo perciba juntos varios elementos de un estímulo con fin de compararlos y contrastarlos (...) entre ellas se incluyen propiedades como la novedad, nivel de sorpresa, complejidad, cambio, ambigüedad, incongruencia y redundancia”*.<sup>36</sup> Posteriormente el mecanismo de caída libre de excitación aparece cuando se sobrepasa un nivel óptimo de excitación y el estímulo empieza a ser desagradable. El desenlace del chiste, es una resolución inmediata de lo excitante del chiste y se volvería a un nuevo nivel placentero de excitación. La reducción súbita de la excitación sería expresada mediante la risa.

<sup>34</sup> LIPOVETSKY, Gilles. La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Vinyoli, Joan; Pendoux, Michèle (trad.). 8ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 2010. 220 p. ISBN 978-84-339-6755-8 Págs. 136-172.

<sup>35</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 105.

<sup>36</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 109.

## Investigaciones.

Durante los años sesenta y setenta tuvieron mucha aceptación estas teorías y las que estuvieron ligadas a cualquier tipo de excitación de las emociones en la psicología, no solo las que tenían que ver con el humor. En cuanto a los estudios e investigaciones de Berlyne, y a su excitación en forma de U invertida, podemos resaltar el tipo de experimento que se realizaron, que revelaron interesantes resultados. Uno de ellos, exponía el visionado de películas a un grupo de secretarías; las películas visualizadas pretendían exaltar emociones de terror, ira, comicidad y neutralidad. Se observó que la película que producía la respuesta de humor, activaba el sistema simpático-adrenomedular, (el que se activa para la lucha o la huida) con la misma intensidad que lo hacían las películas con sentimientos de miedo e ira. Más actualmente se han encontrado aumentos en los niveles de cortisol (hormona asociada al estrés) en la visualización de comedias.

Las variables psicofisiológicas en los estudios que realizó Godkewitsch con respecto a la teoría de excitación en forma de U invertida de Berlyne, revelaron que la exposición al humor activaba el sistema simpático, aumentando el ritmo cardíaco y la conductividad de la piel, pero prácticamente ningún indicio de que existiera una relación de U invertida en esa excitación, más bien la relación que se mantenía con respecto a la excitación era lineal. Cuanta más excitación mayor disfrute y percepción del humor como más gracioso.

J. Bryant, D. Zillman y J.R. Cantor realizaron un curioso experimento en él, concluyeron que *“el incremento de la excitación emocional, con independencia de si se produce por emociones positivas o negativas, puede contribuir a un mayor disfrute del humor”*.<sup>37</sup>

Como podemos observar, estas investigaciones nos aportaron nuevos datos que nos permiten entender un poco mejor el fenómeno del humor. De la misma manera que comprobamos que percibimos una compleja interacción con una base fisiológica entre la cognición y la emoción.

## Reflexión sobre la teoría.

Podemos tomar en cuenta en esta teoría el interesante concepto de variables colativas, ya que en muchas de las obras de arte analizadas nos invitan a comprobar esas variables. La novedad, la sorpresa, complejidad, cambios, ambigüedad, incongruencia, redundancia, etc... son elementos propios de muchas de las obras relacionadas con el humor, recordemos la obra de Jeff Koons que alude en muchas ocasiones al uso publicitario y al marketing.

Cabría plantearse si las cristalizaciones formales de muchas de las obras ac-

<sup>37</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 113.

tuales no buscan este tipo de intenciones y conceptos aunque no sean intencionadamente cómicas. Se ha abandonado en ocasiones la búsqueda de un academicismo en contra del principal propósito para el arte en la novedad y la sorpresa, más que la elaboración objetual del producto artístico resultado de la técnica del artista. No critico ni mucho menos que eso sea lo correcto, adecuado o impropio para el arte, simplemente acuño la observación. Sin duda el camino que abre el humor para la obra artística y su formalización son extensos, y con el tiempo, como ya ha sucedido otras veces, posiblemente sean fagocitados por el propio academicismo del que huye.

### TEORÍA DE INCONGRUENCIA.

Schopenhawer sostenía que *“la causa de la risa es siempre la simple percepción súbita de incongruencia entre un concepto y los objetos reales con los que se piensa guarda cierta relación, y la risa solo es la expresión de esta incongruencia”*.<sup>38</sup> La teoría sugiere que la percepción de cualquier hecho incongruente es determinante para concluir si algo es gracioso o no.

*“Así, el humor tiene lugar cuando hay un mal emparejamiento o choque entre nuestras percepciones sensoriales de algo y nuestro pensamiento abstracto o concepto sobre ello”*.<sup>39</sup>

La teoría de la incongruencia trata sin duda de encontrar ese “algo” adicional que en teorías anteriores era complicado de explicar. No todo el humor resultaba agresivo, o sexual, con lo que definitivamente el mecanismo tendría que ser algo distinto, además, la simple incongruencia, por si misma, tampoco sirve como una explicación determinante, y siempre es aderezada con matices que terminan de explicar el proceso.

Un concepto interesantísimo y poco revisado en algunos aspectos, es el que desarrollo Arthur Koestler. La bisociación, según el autor, ocurre cuando una situación, evento o idea se perciben simultáneamente desde la perspectiva de dos marcos de referencia autoconscientes pero normalmente incompatibles o disparatados. Por decirlo de otra manera, a una situación pueden atribuírseles dos puntos de vista o lecturas distintas. Este hecho ocurre con frecuencia, para que lo encontremos más cercano, en nuestra cotidianidad, en la manera metafórica de expresarse de muchos andaluces, que acuñan o hacen coincidir dos significados diferentes a una misma palabra o frase. Koestler, asociaba el proceso mental del humor, con el de la creación artística y la investigación científica. En esta dirección, quiero mencionar que en la mayoría de los casos, tratamos de ver como percibimos el humor, pero no cual es la fuente o la necesidad que nos obliga a crearlo.

La teoría finalmente sugiere que para que se produzca la risa, como resultado

<sup>38</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. ARMAS, M<sup>a</sup> Monserrat; et. alt. (trad.). 1<sup>a</sup> ed. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2005. 1200 p. ISBN: 978-84-460-0397-7

<sup>39</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 116.

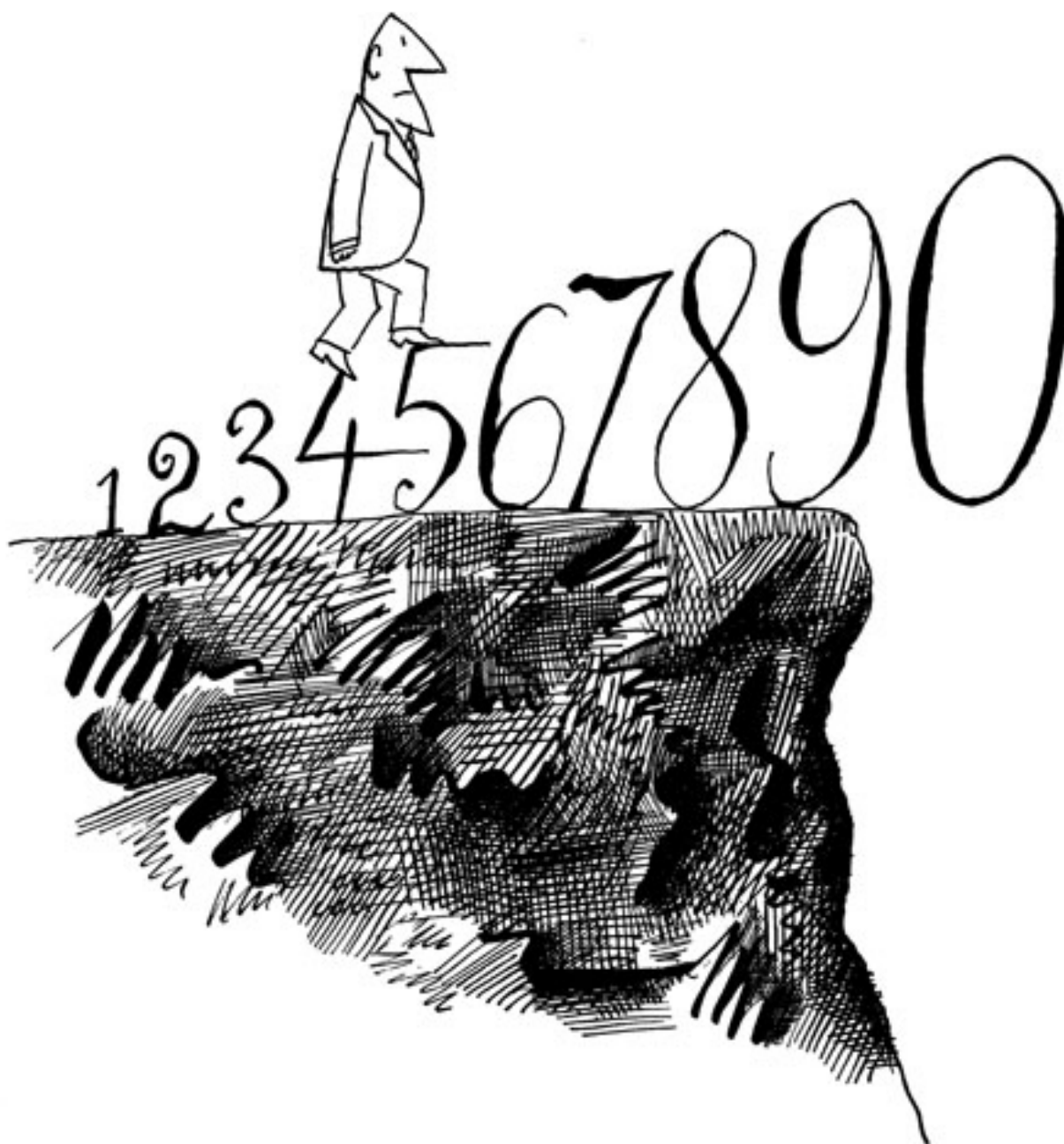


fig.4

**Saul Steinberg. *Untitled*, 1962.**  
Tinta sobre papel. Publicado originalmente  
en The New Yorker. 17/11/1962.



del humor, tiene que haberse “resuelto” de alguna manera la incongruencia y ofrecer un desenlace para está.

### **Investigaciones.**

Los primeros experimentos llevados a cabo en los años setenta por el equipo del doctor Shultz, consistieron en elaborar chistes en los que se suprimía la resolución de la incongruencia y en otros la presentación del chiste.

Este tipo de experimentos dejaban en entredicho muchos factores que seguían siendo fundamentales a la hora de calibrar las experiencias. Sucedió que a la hora de valorar los chistes o viñetas presentadas, los tradicionales juegos lingüísticos, cánones aprendidos, o las propias ideas sobre lo que debía o no ser gracioso influían en estas experimentaciones. Con esto, posteriormente se desarrolló por el profesor Nehardt, una interesante experiencia a la que se llamó paradigma de estimación de pesos. Consistía fundamentalmente en pedir a los participantes que adivinaran aproximadamente, con la excusa de un experimento psicofísico, el peso de las pesas que se les mostraban con respecto de una pesa de referencia. La incongruencia se producía cuando a los participantes se les pedía valorar una pesa que distaba muchísimo en peso de los pesos mostrados hasta entonces, la diferencia era de alrededor de unos 3.000 kg cuando se estaba trabajando con pesas de entre 50 y 500 gramos. Los participantes, reían ante la incongruencia del hecho de tener que valorar algo que era evidente.

Con el paradigma de estimación de pesos, se quería demostrar que la incongruencia por sí misma estaba cargada de humor. Pero posteriormente a esta experiencia, es cierto que el mismo Nehardt añadió que eran necesarios otros factores.

*“Así pues, aunque la resolución de la incongruencia puede no ser necesaria para el humor, al parecer hay otros requisitos aparte de la incongruencia que tienen que ver con el clima emocional o situación mental del receptor. En suma, la incongruencia parece ser condición necesaria pero no suficiente para el humor”.*<sup>40</sup>

Es necesario también que exista un marco mental lúdico para que se produzca la respuesta humorística.

Otras experimentaciones trataron de hacer frente a los aspectos adyacentes al humor, y de explicar como la exposición a determinados temas hacían divertidos y aumentaba la apreciación del humor sobre esos mismo temas, es lo que se conoce como la hipótesis de salienda. Pero la hipótesis fue refutada pronto y se descubrió sin embargo, que la apreciación del humor aumentaba con el

<sup>40</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 127.

nivel de ansiedad.

La idea de que mientras más incongruente fuera un chiste mayor respuesta humorística produciría también se vio refutada, ya que en las investigaciones se demostró lo contrario.

*“La gente parece encontrar un chiste más gracioso cuando “ve venir” el desenlace (...) La risa es una exclamación que sigue al logro, no una expresión de sorpresa por la incongruencia”.*<sup>41</sup>

El aspecto emocional del humor ha sido resaltado en los estudios más recientes, y no ha formado parte de los estudios cognitivos hasta hace poco. La importancia de los factores no cognitivos también la recalcó Koestler, quien en 1964 ya suponía que algún tipo de incongruencia sería la base del humor. Su idea propone que el humor activa dos marcos de referencia normalmente incompatibles, planteamiento que sigue formando la base de la mayoría de las teorías propuestas actualmente.

### **Reflexión sobre la teoría.**

Tenemos que plantearnos en la obra de arte, el modo en el que la mirada del espectador, y el momento en el que sucede el fenómeno de humor, forman parte del esquema de comunicación (fig.4). Hemos visto como esta teoría discute y analiza la necesidad de que aparezca una incongruencia para que suceda el fenómeno del humor, y si por ella misma es suficiente o son necesarios otros factores para que las incongruencias sean incluidas dentro del manual del buen comediante. Sin duda, visualmente cualquier imagen, por poco que busquemos puede resultarnos incongruente, y no por ello graciosa. Me atrevería a añadir, que gran parte del arte moderno y contemporáneo está lleno de este tipo de imágenes. La abstracción pictórica, supone por sí misma una incongruencia, hecho que explicaría el porqué muchos visitantes de museos sonríen o se ven defraudados cuando no reconocen formas algunas en una obra.

Por otra parte, la crítica de arte, en su concepción postmoderna, trata uno de los puntos interesantes que podríamos aludir aquí y que propone Charles Jencks, parafraseando uno de esos puntos:

*“Se usa frecuentemente la doble codificación. Los artistas recurren frecuentemente a la ironía, la ambigüedad y la contradicción en su trabajo”.*<sup>42</sup>

El uso de los dobles sentidos y las contradicciones conducirán irremediablemente en muchas ocasiones a hacer lecturas humorísticas de estas obras, a tomarlas como lo que Lipovsky sugiere, el humor que llena nuestro vacío, a

<sup>41</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 129.

<sup>42</sup> EFLAND, Arthur D. ; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia. La educación en el arte posmoderno. Vernal, Lucas (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2003. 237 p. ISBN: 84-493-1422-4. Pág. 65.



disfrutar o preocuparnos, según lo optimista de nuestras impresiones de una obra visualmente humorística.

### TEORÍA DE INVERSIÓN.

Tal y como refirieron los primeros investigadores del humor, el hombre sigue usando el humor como una manera de juego. Esta teoría guarda relación con un estado de “juego”, o estado “lúdico”, del humor, y como propuso Max Eastman:

*“Humor es juego... por tanto jamás convencerá definición alguna de humor, teoría alguna del ingenio, explicación alguna de la risa cómica que no se base en la distinción entre lo lúdico y lo serio”.*<sup>43</sup>

Como teoría, en este caso se trata de aunar y explicar muchas de las anteriores y darles un formato que englobe todas las indagaciones sobre el humor. Propuesta por Michael Apter, incorpora muchos de los aspectos más importantes de otras teorías y podría plantearse como un caso integrador. Con estas palabras habla Apter de su teoría y plantea la relación con el juego:

*“Durante el juego (...) parecemos crear un mundo privado pequeño y manejable que por supuesto, podemos compartir con otros; y en este mundo, al menos temporalmente, nada externo tiene significado alguno, ni puede afectarnos el mundo exterior de problemas reales. Si el “mundo real” penetra de alguna manera, lo hace transformado y esterilizado en el proceso y por tanto deja de ser verdaderamente él, y no puede hacer daño”.*<sup>44</sup>

Para Apter, existen dos estados mentales que se alternan o invierten (de aquí el nombre de la teoría) a lo largo del día. Estos estados los denomina: estado télico, que sustenta y realiza las acciones más serias, y el estado paratélico, que ocupa un marco mental lúdico. Ambos estados están orientados a alcanzar nuestros objetivos vitales, por una parte, el estado télico, está orientado hacia el futuro, a conseguir nuestros objetivos a largo plazo, mientras que el estado paratélico lo hace en el presente, dejando en un segundo plano nuestros objetivos.

Abordando las teorías de excitación, Apter sugiere que la excitación dependerá del estado en el que se encuentre el individuo. Si este está en un estado télico, la excitación elevada resultará desagradable y como consecuencia generará ansiedad, mientras que si la excitación elevada sucede en el estado paratélico, será percibida como emocionante. Poca excitación se percibirá en el estado paratélico como aburrimiento.

Los aspectos “tendenciosos” del humor también se incluyen en esta teoría, de

<sup>43</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 135.

<sup>44</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 136.

manera que los aspectos agresivos, sexuales, crueles, repugnantes, etc. vendrían a aumentar la excitación en un estado paratético. De esta manera abarcaríamos la teoría de la excitación que defendía Berlyne.

De la misma manera, la teoría de inversión también trata uno de los puntos importantes de la teoría de incongruencia: el aspecto cognitivo del humor.

Apter utiliza de forma interesante el concepto de “sinergia”, de una manera parecida al ya mencionado concepto de bisociación de Koestler, en el que se tienen en mente dos conceptos o ideas contradictorias sobre el mismo objeto, y que ello desencadena la respuesta humorística.

*“Como Koestler, Apter cree que el proceso ocurre en la creatividad artística y el disfrute estético, así como en el humor. (...) Aunque tanto humor como arte incluyen estas clases de sinergias o incongruencias cognitivas, Apter expresa que la diferencia entre ambos es que en el humor uno de los puntos de vista mantenidos simultáneamente implica minimización o devaluación del objeto considerado, en tanto que en arte el objeto es ensalzado”.*<sup>45</sup>

Posteriormente se añadieron algunos matices a esta teoría. Por ejemplo, se tuvo en cuenta la importancia del contexto social del humor, que sin duda ayudaba a introducir a los individuos en un estado paratético para la apreciación del humor.

Finalmente se entiende que, el humor, no es otra cosa que una forma de comunicación social.

### **Investigaciones.**

Al tratarse de una de las teorías más modernas, las investigaciones llevadas a cabo para refutar esta teoría son apenas escasas, y se basan más en la interpretación de resultados obtenidos en investigaciones y experiencias anteriores que en las realizadas para su comprobación.

Parecen encontrarse, según los estudios del propio Martin, relaciones entre la Escala de Dominancia Télica y las medidas del sentido del humor, indicando que quienes son más propensos a estar en el estado paratético, en cualquier momento dado también se inclinan por reír más y estar más atentos a advertir aspectos humorísticos del entorno.

Estas relaciones pueden haber afectado a los estudios anteriores sobre el humor, teniendo en cuenta que los individuos sometidos a los experimentos estaban más atentos a resolver las tareas que se les proponía, encontrándose más proclives a estar en un estado télico de atención y a no disfrutar del humor de viñetas y chistes. De ahí que muchos de los resultados que se obtuvie-

<sup>45</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 137.

ron tenían un grado menor de humor de lo esperado.

### **Reflexión sobre la teoría.**

Esclarece esta teoría muchas de las incógnitas que planteaban las anteriores, y se basa fundamentalmente en el factor social. Tengamos en cuenta que el humor, como el arte son formas o estilos de plantear la comunicación. Tendríamos que observar a los sujetos que visitan las galerías de arte y los museos para encontrar las relaciones de comportamiento frente a las comedias visuales.

Es cierto, además, que el humor tiene un carácter lúdico como ya hemos advertido anteriormente, y que por lo tanto, muchas de las obras que pertenecen a la crítica posmoderna, deberían de poder introducir al espectador en el estado paratélico.

En el aspecto que más nos interesa, habría que recalcar la interesante deducción hipotética que podemos hacer aquí con respecto al aspecto creativo de las obras. Durante mucho tiempo se creyó que la capacidad de crear de los artistas venía precedida de un estado de “genialidad” o “locura” que les permitía crear arte. Esa genialidad que durante los años sesenta del pasado siglo estuvo muy relacionada con el consumo de drogas y otras sustancias, y que después se demostró como falsa, tiene una relación interesante con los aspectos creativos que encontró Avner en la exposición al humor.

Si tenemos en cuenta que el consumo de drogas está asociado a lo recreativo, cabe decir, que la “genialidad” viene más determinada por el estado paratélico al que conduce, y a sus aspectos lúdicos que por el hecho en sí de los efectos alucinógenos o estimulantes de las sustancias.

Podría ser entonces posible la reproducción de este estado lúdico paratélico en un ámbito creativo artístico, exponiendo a los artistas a experiencias humorísticas mientras crean sus obras, y posteriormente comparando los resultados de obras realizadas en estado télico.

### **TEORÍA DE GUIONES, MARCOS Y ESQUEMAS.**

Partiendo de los conceptos y teorías que proponen la incongruencia como parte fundamental para que se produzca el humor, como las ya mencionadas sinergias cognitivas, propuestas por Apter y el concepto de bisociación de Koetler, los psicólogos cognitivos tratan de aplicarlos a sus estudios y descifrar en buena medida como se organiza el conocimiento en nuestro cerebro para poder explicar si las incongruencias forman parte de la base del humor.

Para esta organización del conocimiento los psicólogos cognitivos elaboraron

<sup>46</sup> En esencia, otras maneras de llamar a estos esquemas, es el término que usa la Gestalt, que basándose como atributo perceptivo principal la forma, los denomina pattern.

el concepto de esquema, originariamente basado en las estructuras de datos de los lenguajes de programación usados en el campo de la inteligencia artificial, y una manera de explicar como el cerebro podía acceder fácilmente a la información y al conocimiento.<sup>46</sup>

“El esquema es una representación mental dinámica que nos capacita para construir modelos mentales del mundo (...) y está formado sobre la base de la experiencia del pasado con objetos, escenas o eventos y consta de una serie de expectativas, generalmente inconscientes, acerca de la apariencia de las cosas y/o el orden en el que ocurren”.<sup>47</sup>

Los marcos y guiones, son un tipo de esquema, que se refieren al entorno y las actividades referidas a estos, lo que está previsto que suceda en un lugar determinado, (por ejemplo, si alguien va a un cine, esperará que le proyecten una película) si esto no fuese así, y el guión que esperamos que suceda no cuadra con lo que estamos presenciando, inmediatamente buscamos otro que pueda explicar la situación y llevarnos de nuevo a la tranquilidad y el regocijo de la seguridad.

La activación de dos posibles guiones al mismo tiempo que resulten incompatibles parece ser la base para que suceda el fenómeno del humor y la incongruencia humorística que se experimenta como algo divertido y agradable.

### **Investigaciones.**

En esta teoría, al conjugar de manera global las otras teorías anteriores y ser una de las más recientes, está siendo perfilada en sus concepciones, elaborando nuevos enunciados que la estructuren para resolver los interrogantes que pudieran hacerla tambalear, pero por lo general es aceptada por la comunidad científica. La teoría cognitiva basada en esquemas propuesta por Robert Wyer y James Collins es muy completa, ya que trata de explicar toda clase de humor y no solo los chistes.

Una de las hipótesis no refrendadas es que los chistes con un periodo de tiempo intermedio para su comprensión sean más graciosos, haciendo aquellos que son más difíciles y rápidos de entender menos graciosos.

William Cunningham y Peter Derks sugirieron que la comprensión del humor debería verse como una habilidad experta automática, que incluye conocimiento implícito y sofisticado del lenguaje y de significados múltiples.

Cuanto más automáticamente accesible es el mensaje humorístico, más divertido y agradable resulta.

<sup>47</sup> MARTIN. Op. Cit. Pág. 151.

### **Reflexión sobre la teoría.**

Una expresión de ámbito coloquial explica muy bien esta teoría: romper esquemas. De manera interesante afronta los interrogantes del humor con una fórmula novedosa que podemos aplicar para explicar, la situación tan convulsa que se experimenta en los espacios museísticos y en las galerías, cuando el gran público, y no los expertos hacen aparición en escena.

Recordemos que la gran mayoría de los espectadores proceden de una educación artística pobre o inexistente, y que por lo tanto esperan encontrar obras que puedan “entender”. En un desarrollo lógico, ellos esperan ir a un museo para encontrar arte visualmente cómodo, figurativo, de una alta iconicidad y basado en la habilidad técnica fundamentalmente. Partiendo de este guión, podemos entender su sorpresa y descontento cuando se enfrentan a, por ejemplo, una abstracción. El hecho de encontrar si en este caso encontramos humor es muy complejo. Podríamos explicar la risa como consecuencia de un menosprecio a las obras por el “fraude” al no encontrar lo previsto.

Desde el punto de vista creativo, se sugiere una habilidad especial por el tipo de artista que elabora una comedia visual, que tiene que tener un dominio completo de campos distintos de significación para dotar a la obra de una incongruencia que resulte humorística.

### **ESTUDIOS DE IMÁGENES DE ESCÁNER CEREBRAL DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA EN LOS PROCESOS COGNITIVOS DE PERCEPCIÓN DEL HUMOR.**

“Las neurociencias de vanguardia analizan hoy qué regiones del cerebro se activan y cuáles se silencian frente a estímulos de la vista, el movimiento, las decisiones, etc. Detectan cambios en las funciones cerebrales que suceden en el procesamiento de las emociones que subyacen a los procesos cognitivos y conductuales. Estos estudios permiten mostrar qué es innato y qué cultural en el ser humano. Qué nos viene dado genéticamente y qué se adquiere con la vida, la educación, las decisiones personales o las relaciones con los demás. En definitiva, cómo se integra en cada persona lo emocional y lo cognitivo, libre del automatismo de la fisiología neuronal.

El Laboratorio de la Risa ilustra algunas diferencias del humor por sexos. Aunque pudieran interpretarse en clave feminista, cuando ellos o ellas ríen chistes de ellas o ellos, todos ríen aspectos cómicos de la vida cotidiana.

Tanto en hombres como en mujeres, captar el sentido de lo divertido radica en la capacidad específicamente humana del cerebro ejecutivo (hemisferio izquierdo) de almacenar, manipular y comparar elementos interdependientes. Se implican las áreas del lenguaje. Las diferencias aparecen ligadas a la mayor

respuesta de ellas a lo grato, junto a la menor expectativa de recompensa.

Análisis de neuroimagen funcional revelan que ellas emplean más áreas cerebrales para procesar el humor y, sobre todo, integran más que los varones lo emocional en los procesos, incluidos los cognitivos. Ellas usan más la memoria a corto plazo en el procesamiento de la coherencia, el giro mental, la abstracción verbal, la atención autodirigida y el análisis de lo relevante. Cuentan menos chistes, pero los ríen más.

En entender el chiste (fig.5) domina el hemisferio cerebral izquierdo mientras estructuramos el contexto inicial de la historia. Al buscar la perspectiva desde la que la gracia del chiste armoniza con el resto de la historia, el hemisferio derecho proporciona capacidades creativas que permiten advertir la paradoja. Reímos gracias a una flexibilidad mental, por la que pasamos de una situación lógica a otra absurda. Esta posibilidad se vincula con la independencia del ser humano respecto del encierro en el automatismo biológico de los animales.

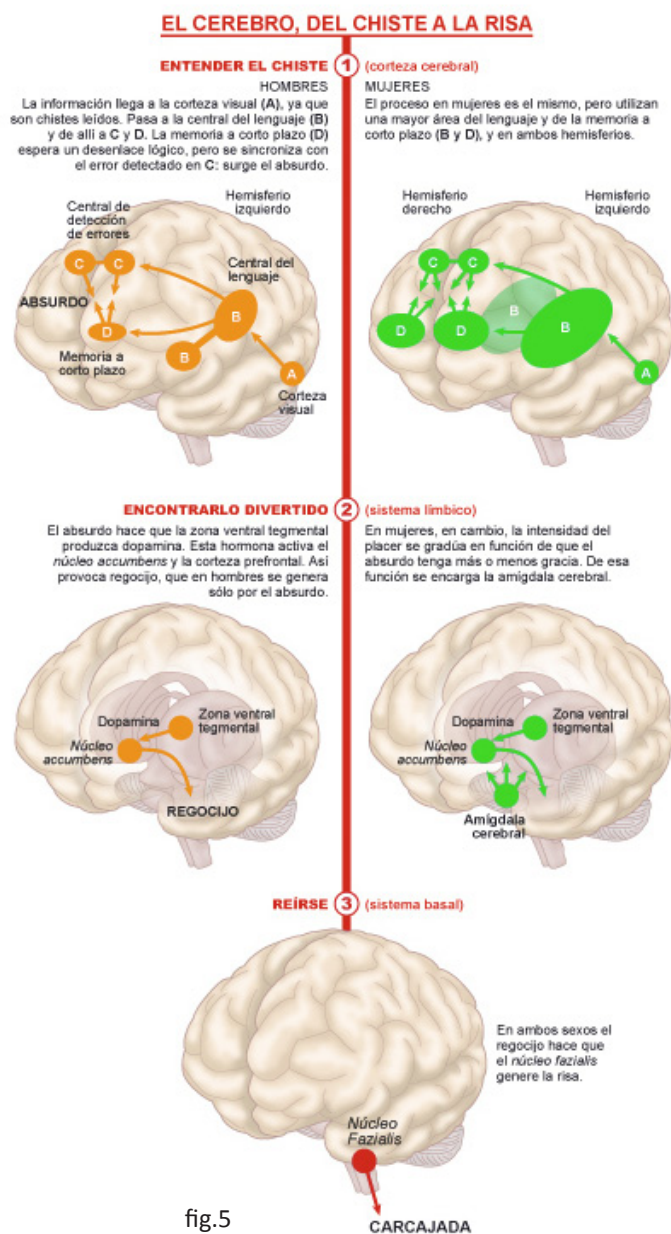


fig.5

La emoción de lo divertido o gracioso activa, por elevación de la molécula de dopamina, conocida como hormona de la felicidad, áreas cerebrales que lo valoran y terminan por provocar la carcajada. Lo cómico salta, los chistes se crean y el humor se posee”.<sup>48</sup>

### **APUNTES GENERALES Y REFLEXIONES SOBRE LAS TEORÍAS.**

Como hemos visto a lo largo del desarrollo de las teorías, he decidido no descartar ninguna de ellas, y aunque las últimas y más modernas están más completas y aceptadas, la teoría freudiana o la de inferioridad-menosprecio, nos dan una claves fundamentales para el análisis y la creación de obras cuyo objetivo es provocar la risa, despertar el humor y hacer reflexiones hilarantes sobre lo que es el arte. Observaremos por tanto, que en el análisis de determinadas obras, será más adecuado recurrir a unas teorías, que aunque menos aceptadas, puedan resolver mejor el puzzle humorístico planteado por las mismas.

En general, a la hora de analizar las claves con las que los artistas construyen sus comedias visuales, solo tenemos que remitirnos al empleo de alguna de estas teorías. Será fácil encontrar distintas explicaciones desde muchos puntos de vista y recurrimos a ellas, e incluso si nos arriesgamos un poco, encontrar humor allí donde aparentemente no lo hay.

Otro de los problemas que arrojan los estudios de neurociencia sobre el humor, es que suscitan la existencia de dos tipos de espectadores diferenciados por género. Esto supone que, en principio, existe una diferencia importante a como hombres y mujeres percibimos y analizamos el humor, ya no solo en el arte, lo que puede suponer un escollo a la hora de evaluar los resultados de las experiencias propuestas.

Las propuestas teóricas hacen un caso omiso desde el punto de vista creativo y de la visión del artista, que se enfrenta a la necesidad y el convencimiento de incluir humor en su obra, que tan solo encuentra la teoría freudiana que hace un pequeño inciso y sugiere que a la hora de hacer humor, el sexo es un tema sumamente recurrente.

Por otra parte, las teorías tampoco explican por qué sucede el fenómeno del humor en la obra artística, evidentemente esa es una búsqueda complicada, y cuyo origen no parece ser ciertamente fácil de averiguar. ¿Qué empuja a un artista a ejecutar una obra para hacernos reír? ¿Qué trata de transmitir el arte con estas comedias visuales? ¿Está el arte estresado y necesita de válvulas de escape? ¿Es una manera de ejercer cierto desprecio a algunos temas controvertidos y por eso se utiliza la mofa y la burla?

<sup>48</sup> LÓPEZ MORATALLA, Natalia; SUEIRO, Enrique. “Humor y cerebro feliz para mentes flexibles” [en línea]. Diario de noticias (Navarra). 20 de mayo de 2010. [Ref. 29 de noviembre de 2010.] Disponible en: <http://www.unav.es/informacion/articulos-de-opinion/humor-y-cerebro-feliz-mentes-flexibles>





# CAPÍTULO





## ATRIBUTOS VISUALES DE LA OBRA HUMORÍSTICA

En la epistemología de la imagen es habitual encontrar el uso de metáforas verbales que tratan de describir sensaciones que producen la visualización de una imagen, estas metáforas, no dejan de ser simples figuras retóricas con las que ayudar a clasificar esas emociones subjetivas del espectador, y en consenso, construir un grupo simbólico de expresiones que traducen las emociones a textos más o menos elaborados.

En este apartado tendremos muy en cuenta la relación que guardan las imágenes que serán objeto de análisis y las que ofreceremos en un recorrido de ejemplos, lo más amplio posible que ilustre de la mejor manera los atributos visuales a estudiar.

No olvidar las palabras de Foucault, son imprescindibles para tener en cuenta que cualquier discurso sobre la imagen no deja de ser, cuanto menos, aproximado y difuso.

*“La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”.*<sup>49</sup>

Recordemos el concepto de metaimagen que nos ofrece W.J.T. Mitchell y al que en ocasiones aludiremos, ya que nos sirve de ayuda para explicar algunos de los fenómenos del humor como es la parodia:

*“Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes es una metaimagen, (...) el uso principal de la metaimagen es explicar lo que son las imágenes”.*<sup>50</sup>

En el estudio de las cristalizaciones formales en este apartado, estaremos atentos a la necesidad imperante de la comedia visual de anclarse en la mayoría de los casos a una figuración. Solo en casos concretos y aislados, el texto, como protagonista de la obra, será el desencadenante del fenómeno de humor.

Fundamentalmente podemos clasificar las obras en tres grupos, definidos de manera muy sólida y concreta. Con independencia de lo que pueda parecer, estos grupos responden a una necesidad de clasificación en lo cualitativo que atiende al doble sentido o a las múltiples interpretaciones que sugiere

<sup>49</sup> MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. 1ª ed. Hernández Velázquez, Yaiza (trad.). Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009. 380 p. Akal Estudios Visuales (col.). ISBN 978-84-460-2571-9. Pág.63

<sup>50</sup> MITCHELL, W.J.T. Op.cit. Pág.57

la obra. Como imagen, las cristalizaciones formales de todas estas obras podrían encajarse en lo que se ha conocido en otras ocasiones como categorías estéticas. Estas categorías de lo cómico, se clasificarán entonces respecto de la imagen en la necesidad de si, por una parte atienden a una figuración o no, y posteriormente si la construcción del acertijo, incongruencia o absurdo edificado en la obra, es o no, autorreferencial al mundo del arte, o si lo es por el contrario, lo es a una cotidianidad manifiesta por alguna pertenencia o derivación de movimientos artísticos como el Pop, o el Kisch.

En otra clasificación podemos incluir las obras que formalmente confluyen en una deformación interpretativa de la realidad, haciendo risible y caricaturesco lo que por norma general es de una sencillez supina.



**Duane Hanson, "Man with Walkman", 1989.**  
Resina policromada al oleo, técnicas mixtas y accesorios. Tamaño natural

fig.6



**Duane Hanson, "Man on Mower", 1995.**

Bronce policromado en óleo, cortador de césped  
(159 x 87 x 154 cm)

fig.7

Como hemos sugerido en otras ocasiones, es cierto que la interpretación formal de la obra, no necesita de un espectador demasiado instruido, lo que se observa es lo que se ve con independencia de interpretaciones, y puede caer en la comicidad sin necesidad de lecturas adyacentes.

Tengamos en cuenta, que el mundo del Arte, en su origen ontológico, es una manera de construir barreras que elaboran una mixofobia entre aquellos que pueden descifrar, entender, comprar, adquirir, crear y especular con él, y establecen el estatus social entre los que pueden permitirse el Arte, y el resto. En un círculo tan elitista, la mediocridad no tiene cabidas, y el espectador no instruido, en la mayoría de las ocasiones no encontrará siquiera rompecabezas que solucionar en una obra, que interprete posteriormente, como humorística.

Los iconos y símbolos más universales, siempre serán entendibles por el gran público sin necesidad de caer en tecnicismos. Por esto, habrá obras que pue-

dan llegar más fácilmente a plantear sus incongruencias y otras serán mucho más sutiles. (fig.8)

Evidentemente todo está anclado a la intersubjetividad de espectador y obra.

### **Morfología. Figuración vs abstracción en la obra de humor.**

La obra de humor, cabe decir que fundamentalmente, necesita de una referencia y una representación, para dotarla de al menos una significación reconocible. La mayoría de las obras que pueden resultarnos humorísticas, son figurativas, y las que no lo son, aquellas cuya abstracción nos desvincula de interpretarlas con humor, están rodeadas de otros medios que se consideran ajenos a la imagen propia pero que por otra parte forman el conjunto de la obra, con esto nos referimos al uso de materiales, al título o al proceso de creación de la obra que influye en tener o no una percepción humorística de ella.

Otras obras, son simplemente imágenes de texto, en este caso no puede esclarecerse si son realmente representaciones del texto, y por tanto una figuración, o son abstracciones al tratarse de formas. Sin duda habría que hacer un estudio de la aparición de la escritura y del camino que recorre esta desde el ideograma hasta la fragmentación silábica y su relación con las imágenes para plantearnos esta cuestión más a fondo.

El problema de la representación es abordado por la obra de humor como una de sus más importantes claves. La representación en el pensamiento postmoderno es: *"(...) arbitraria porque en su lógica interna el acto de representación borra o agrega necesariamente algo a lo representado. Las representaciones son siempre reducciones y distorsiones de ideas o acontecimientos que de un modo u otro intentan alterar el significado de lo representado"*,<sup>51</sup> da la oportunidad a crear e introducir nuevos significados y lecturas que pongan al espectador en situación de tener que esclarecer la incongruencia planteada por la obra y terminar el proceso en una carcajada.

La comedia visual, debe ser discursiva, tiene que tener la posibilidad de plantear al menos, al espectador, preguntas sobre la intencionalidad de la obra.

### **Grado de iconicidad en la obra. La veracidad banal.**

Las obras humoristas figurativas, oscilan entre el grado de iconicidad más próximo a la reproducción de la realidad fiel, hasta una esquematización de las formas y de sus estructuras que sean rápidamente entendibles y que ayuden al espectador, simplemente a captar el significado en origen de la obra



fig.8

**Maurizio Cattelan, "La Nona ora", 1999.**  
Resina de poliéster, pelo natural, accesorios, roca, moqueta.  
Tamaño variable.

<sup>51</sup> EFLAND, Arthur D.; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Vernal, Lucas (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2003. 237 p. ISBN: 84-493-1422-4. Pág. 48

abandonando las necesidades de completar con elementos supletorios.

Gran mayoría de ellas recogen lenguajes propios de comic, el cine o la publicidad. Son siempre una forma de crear uno de los marcos o esquemas bisociativos necesarios para que se empiece a desencadenar el humor.

En un mayor grado de iconicidad y como clave humorística está el empleo de técnicas que reproduzcan los aspectos de la realidad de manera casi mimética. El empleo de nuevos materiales, u otros más convencionales en la obra, ya sean estos “nobles” o humildes, crean significaciones importantes y son relevantes a la hora de elaborar nuestro análisis.

En este sentido como ejemplo, Duane Hanson, nos maravilla con sus esculturas hiperrealistas. Hay cierto regusto humorístico en ellas al encontrar personajes cotidianos representados con materiales nobles como es su última obra elaborada por completo en bronce. Para los tecnófilos del hiperrealismo, es sin duda una obra de una ejecución perfecta, pero no deja de retratar la cotidianidad del estilo de vida americano. Un hombre obeso, toma una lata de bebida en la mano mientras corta su césped. Si se tratara de una crítica, está claro que, podemos interpretar lo risible del individuo representado. Si no fuera así, también podríamos buscar la incongruencia en el uso de materiales para representar algo, sencillo y usual y elevarlo a la categoría de un bronce, un material otras veces empleado para retratos y concebido tradicionalmente en obras tan carismáticas como el pensador de Rodin. Las relaciones que ofrece al espectador instruido para hacer una interpretación humorística es abundante.

El uso de la copia del referente real en el mayor grado de iconicidad posible, sea cual sea el tema, recurre a la sorpresa, y siempre capta la atención de nuestra percepción, que se siente mucho más cómoda y gratificada en aquello que puede interpretar y descifrar de una manera más rápida. Estas obras recurren a cierta ergonomía visual que las hace mucho más accesibles. En el planteamiento posmoderno de la obra, da la impresión de una necesidad de retratar algo inferior, en suma medida, cercano, simple, fuera de los grandes ídolos que planteaba la tragedia aristotélica, dejando un regusto humorístico, que pretende rellenar el vacío de la falta de ideas, y que sin duda refleja un nihilismo en la existencia misma del ser humano. Las esculturas de Hanson (fig.6-7), ilustran, como si de un *eccehomo* contemporáneo se tratara; sus proporciones ya no son las de Vitrubio, el esquema donde se encajan sus relaciones no pertenecen a las figuras platónicas, no guardan relación con la circunferencia o la cuadratura de absolutamente nada, y su referencia es la expresión de lo sedentario expresado en una humilde silla, que difícilmente soporta la rotundidad de la inactividad del ídolo que nos presenta Hanson en “*Man whith walkman*”. Deberíamos plantearnos si estas obras las hacemos





fig.9

**Maurizio Cattelan,  
"Bidibidobidiboo",  
1996.**

Ardilla disecada, cerámica, formica, madera, pintura, metal.  
Ardilla a tamaño natural.

para tener alguien o algo de que mofarnos y así, evadirnos de nuestro propio sufrimiento, resignación o conformismo autoimpuestos.

*"El humor se revela como lenguaje privilegiado para comentar (y hacer digeribles) los aspectos menos agradables de nuestra existencia, tanto más cuando los tenemos por difícilmente irremediables. Así, partimos de una realidad desdichada".<sup>52</sup>*

Creo que de manera inequívoca, Hanson nos refleja esta "desdicha" de la inundación del gran "metarelato" capitalista en sus esculturas. No dejan de presentar estas obras de Hanson, el aspecto lúdico que, antropológicamente, divierte a un simio frente a un espejo encontrando su fiel reflejo. De la

<sup>52</sup> ROMERO RECHE, Alejandro. *Humor, postmodernidad y teoría sociológica. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. 1ª ed. Editorial de la Universidad de Granada, 2008. 372 p. ISBN 978-84-691-4427-5. Pág. 56



mirada del hombre encontrándose a sí mismo, y advirtiéndole su falta de virtudes, ríe.

En la representación escultórica tradicional, tan solo a finales del s.XIX y con el comienzo del siglo XX las formas cobraron una importancia y una relevancia por sí mismas. Hasta entonces, ensoñaciones, dioses, fábulas, alegorías, ídolos y personajes ilustres eran los temas seleccionados para la representación, que fundamentalmente ocuparon la mayor parte de la Historia del Arte. La pregunta aflora de manera intrigante ¿Qué lugar ocupa en la historia una obra que muestra lo más mediocre, y simboliza el prototipo de hombre de finales del siglo XX? Es posible que en el futuro sea un documento historicista, de hecho, ya se ha convertido en eso, hoy la obra sería concebida como “Hombre con Ipod”.



fig.10

**Maurizio Cattelan, “Frank and Jamie”, 2002.**

Cera y ropa, figura a tamaño natural.

Jamie: ( 182.2 x 62.9 x 45.7 cm )

Frank: ( 191.8 x 63.5 x 52.7 cm )



Paola Pivi, "A helicopter upside down  
in a public square", 2006.

Helicóptero Westland Wessex  
450 x 250 x 2300 cm

fig.11

*"La risa reside en la verdad. Si un día quieres hacer reír en una reunión, di cualquier verdad, y verás cómo se mondan de risa".*<sup>53</sup>

Esto nos sitúa en otra de las claves de la comedia visual: su verosimilitud o posibilidad de verdad o simulación de esta.

Otras obras, de artistas igualmente reconocidos y controvertidos, tienen como recurso el uso de un alto grado de iconicidad. La obra *"La hora nona"* de Maurizio Cattelan (fig.8), hace un uso de él para identificar sin equívocos al Papa Juan Pablo II alcanzado por un meteorito. El uso de tan alto grado icónico no es otro que una personificación en la obra que sugiere una mayor incongruencia. Podría en cualquier caso haber representado con menor grado icónico al Papa, pero lo sorprendente de poder reconocer al personaje es sin duda lo que crea un impacto mayor en la obra. Identificar al personaje posee una carga política propia de una concepción postmoderna de la escultura, de la misma manera que, es la idea de la controversia lo que suscita una obra de estas características.

Pero sin duda, otras obras de este polémico artista dejan un regusto hilarante. En *"Bidibidobidiboo"* (fig.9) el artista retrata el "drama" de una ardilla que

<sup>53</sup> (Comentario a Alfonso Sastre) HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La comedia de lo sublime*. 1ª ed. Torrelavega: Qualéa Editorial S. L., 2009. 206 p. Biblioteca de Filosofía y Estética (col.). ISBN 978-84-936909-5-3 Pág. 51

se ha suicidado, recreando además los atrezos de mobiliario escalados al tamaño de la ardilla. Otro ejemplo más cercano en el tiempo son “Frank and Jamie” (fig.10), las esculturas de dos agentes de policías puestos bocabajo.

Poner cosas al revés no son solo cuestiones teóricas que doten de significaciones trascendentes a la obra. Si bien estuviéramos hablando del martirio de San Pedro que decidió morir al contrario que su mentor, podríamos decir que guarda algo de reverencia, pero en estas obras diría que hablamos de “anti-arte”, una especie de pérdida de importancia al situar las esculturas en contra del vector natural de gravedad, y como consecuencia, de nuevo la incoherencia que despierta la hilaridad y la risa, además cuando por ende en esta escultura se hace una representación del poder al tratarse de dos policías.

El uso de lo icónico también se encuentra en obras más cercanas al “*ready-made*” y al objeto encontrado. Una impactante obra que aprovecha por entero la teoría del objeto encontrado, o buscado más bien, y está cerca de las poéticas formales es la obra de Paola Pivi “*A helicopter upside down in a public square*” (fig.11), en la que directamente toma un helicóptero real que sitúa bocabajo con las hélices contra el suelo. Tanto el título, como la obra en sí misma, suponen un absurdo que plantea un desafío al espectador que afronta la sorpresa de una rotundidad incoherente. Lo cotidiano, transformado, alterado y servido de manera “poética” e “irreverente”, transgrede la mirada a veces simple y sencilla, y le plantea nuevas cuestiones sobre el espacio y la ubicación real de los objetos y la manera de representarlos.

Objetos disparatados y extraños también forman parte del panorama del arte actual. Parece ser que el artista está dotado de un atisbo mágico, que le otorga la licencia de crear este tipo de objetos, en ocasiones absurdos y divertidos. Tenemos que recordar algunas de las obra de Wolf Vostell en el Fluxus en los años sesenta y setenta, con el uso de objetos para la creación de esculturas, idea que, como no, continúa hoy hibridada en algunas creaciones.

En las representaciones bidimensionales, la fotografía y la posibilidad que tiene por medio de las nuevas tecnologías de alterar lo real, es una herramienta perfecta para que los artistas creen sus comedias visuales.

### **Esquemas como estructura interna. La importancia del concepto.**

Muchas obras abandonan la necesidad de una relación icónica con su referente real, su misión, no reside en hacer reconocible el objeto de la sátira o la ironía de narrar lo verosímil. En esencia, estas obras, tratan la figuración casi como un elemento conceptual para inferir un doble sentido visual a la obra.

El análisis de estos dobles sentidos, múltiples y contradictorias apreciaciones posibles, conducen a la interpretación propia de nuestro estudio (fig.12).

Otro punto interesante en este aspecto, y a destacar por su impacto visual, son las instalaciones. Muchas de ellas nos permiten recrear un espacio propicio para la interacción con el espectador y sumergirlo en un estado lúdico para que afronte de una manera distinta la obra.

Abandonar la iconicidad permite jugar con otros factores igualmente interesantes y claves.

### **Deformación. El festejo de lo imperfecto.**

Los estrictos cánones sociales de belleza, la búsqueda de la belleza física en la Historia del Arte, con obras como la Venus de Milo o el David de Miguel Ángel y las críticas del feminismo sobre el uso del cuerpo de la mujer, han



David Shirley, "Bell", 2007.  
Metal, madera, papel, tinta.

fig.12



Jake & Dinos Chapman, *"Zygotic Aceleration, Biogenetic De-sublimated Libidinal model (enlarged x10000)"*, 1995.

Técnica mixta. 150 x 180 x 140 cm

fig.13

llevado a cantidad de artistas a rechazar el uso de la belleza del cuerpo en las representaciones artísticas por el miedo a caer en lo político, o a ser tachados de antiguos.

Como la propia palabra indica, deformación, alteración de las formas, esta se convierte en una clave interesante capaz por sí misma de elevar las mayores carcajadas. Es ampliamente conocido, que la caricaturización de personajes famosos, consiste en la deformación mediante la exageración de sus rasgos más característicos, pero además de esta, tendremos otras distorsiones y aberraciones de la forma con la búsqueda inequívoca del humor.

El caso de los hermanos Chapman (fig.13), es interesante por el tipo de deformaciones que introducen, muchas veces verdaderas aberraciones sumamente divertidas al encontrar que se trata de seres con caracteres sexuales por rostros.

No son los únicos en emplear este recurso de la "deformación". De hecho la alteración de la forma en las representaciones del mundo sensible es el recurso más empleado por los artistas. Por ejemplo, Geroge Condo sorprendió al mundo con estas interpretaciones de la reina de Inglaterra Isabel II (fig.14), y de Dios. *"Su ferviente imaginación ha producido una interminable galería de héroes quebrados cuyos rostros y cuerpos se distorsionan en muecas cómicas o terribles contorsiones. Las figuras bufonescas de Condo, a menudo congeladas en expresiones extrañas que podrían ser tanto de alegría como*





George Condo, "The Cabbage Patch Queen,"  
Retrato de la reina Isabel II, 2006.

fig.14

*de desesperación, componen un grotesco fresco de la condición humana".<sup>54</sup>*

### **Uso del color. Características y modo de empleo.**

*"A partir de la interpretación de la información cromática, el pensamiento visual entiende ciertos datos referenciales de la imagen natural del entorno, los cuales pueden incluir o no mensajes de signos basados en el colorido. Pero, en ese proceso, el pensamiento visual resultará impregnado también –pocas veces a nivel consciente- de sugerencias sinestésicas emocionales y simbólicas".<sup>55</sup>*

La manera con la que se hace uso del color en muchas de las comedias visuales es sin duda significativo. Por una parte parece emplearse como reclamo, de la misma manera que se hace con el uso publicitario, con la sensación de querer ocupar el espacio y reclamar atención. Jeff Koons (fig.15) es un buen

<sup>54</sup> HOLZWARTH, Werner Hans. *Art Now Volumen 3*. Berlin: Tashen 2008. ISBN 978-3-8365-0512-3. Pág 96

<sup>55</sup> SANZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. 1ª ed. Madrid: H. Blume, 2009. 326 p. ISBN 978-84-89840-93-5. Pág. 16



fig.15

**Jeff Koons, "Acrobat", 2003.**

Aluminio policromado, metal galvanizado, madera.  
228.9 x 148 x 64.8 cm

ejemplo debido a su conocimiento sobre publicidad y mercado bursátil que podemos ver reflejado en sus obras, con infinidad de colores planos, brillantes y saturados, propios de ese lenguaje mercantil que se sumerge en lo *Kisht* y que interpreta como nadie.

Otra interesante aproximación al campo del color se hace desde un punto de vista más infantil, propio de otros generos, y que abunda en el campo de la comedia visual el uso de éstos.

Lo cierto es que el empleo del color a lo largo de la Historia del Arte y sus posibles significaciones han sido diversas, de la misma manera que lo es aquí. Tengamos en cuenta que por el mero hecho de emplear el color de una determinada manera, no significa ni mucho menos que nos estemos enfrentando a calificar una obra como comedia visual, pero sí podemos por tanto

ofrecer unas referencias, de carácter orientativo, si ese empleo del color, va dirigido, como sucede en ocasiones, a parodiar o simular otras épocas, estilos o movimientos artísticos.

En efecto, ciertos colores, por el empleo que se hace de ellos culturalmente y como si de un recordatorio de la genética se tratara, quedan almacenados en el subconsciente esperando dar una respuesta o significación al objeto artístico.

Con o sin carácter artístico, lo cierto es que utilizamos el color para catalogar determinada temática en los chistes, cosa que parece significativa, de lo que supone el uso del color en el lenguaje. Subconscientemente atenderemos a los colores que la experiencia cultural nos ha inculcado como colores alegres, triste, suaves, etc., con lo que los asociaremos rápidamente en las comedias visuales.

Lo metafórico del lenguaje del color y sus efectos sinestéticos, empleados para la creación hilarante nos plantea la siguiente pregunta: ¿Puede el color hacernos reír por sí solo? (fig.16-17) Una clave a esto, es la alteración de los colores que esperábamos encontrar en una representación. Sería hoy complicado saber si los primeros *Fauves* causaron tal respuesta en los primeros espectadores. Lo sospechosos, es que un perro verde o un chiste del mismo color, impliquen significados y usos del lenguaje metafórico del color muy distintos y, sin embargo, con un resultado inquietantemente hilarante.

Sin llegar a ser un atributo fundamental en la obra, que defina su procedencia humorística e hilarante, es un indicio a tomar en cuenta a la hora del análisis.

### El tamaño. Indicios de significación.

La Geometría, la medida de las cosas de la Tierra, es sin duda la herramienta con la que el hombre ha sabido contemplar, pensar y dibujar su mundo. Desde Egipto a la Antigua Grecia, las esculturas de dirigentes comunistas o las que se encuentran en el Valle de los Caídos, pasando por los emperadores romanos y las catedrales, es normal que el tamaño sea elegido en relación al mensaje que se quiere enviar. La medida de las cosas y del arte ha tenido una significación especial. Hoy día, prácticamente los tamaños y formatos de las obras son absolutamente diversos, el arte se mueve entre el uso de la miniatura, la representación a tamaño natural y la grandiosidad de murales y las intervenciones del Land Art.

¿Qué sucede cuándo utilizamos el atributo tamaño como una significación en una comedia visual? La incongruencia se dispara si ya existía, anunciando



fig.16

**Shag (Josh Agle) "Cryptozoological Species of North America: Chupacabra, Mothman, Sasquatch & Jersey Devil", 2006.**

Prueba del artista, edición agotada Juego de 8pigmentos de color. 22cm x 28cm.



**Richard Jackson “Pump  
Pee Doo”, 2004—2005.**  
Fibra de vidrio, bombas,  
cubos, pintura acrílica.  
335.28 x 609.6 cm Insta-  
lación Centre Pompidou,  
Paris, 2005



fig.17

una grandiosidad o pérdida de importancia en aquello que se plantea, pero por lo general, casi siempre, el uso del tamaño es en la comedia visual, la ampliación, cuyo mismo hecho ya supone una clave humorística.

Algunos ejemplos de estos usos los tenemos en particular en una de las obras de Paul Maccarthy, es su “*Complicated pile*”, obra que pertenece a un conjunto de esculturas inflable del artista y que por el hecho de ser inflables ya comienza a introducirnos en su carácter carnalesco. A esta serie de esculturas inflables le siguen otras de grandes dimensiones en las que por ejemplo, el autor dimensiona un juguete anal o enanos de jardín a los que muestra portando estos juguetes anales en lugar de los tradicionales objetos que esperaríamos que llevaran, como cestas, campanas o bastones.

Otro interesante proyecto realizado por el grupo GELETIN, (fig.18) consiste en un enorme conejo de peluche. El conejo da la impresión de haber caído desde el cielo y haberse estampado contra el suelo liberando sus intestinos, por supuesto, estos elaborados cuidadosamente en el mismo material que el resto del conjunto de la obra, que puede incluso visualizarse desde bastante altura.



**GELETIN, “Rabbit”, 2005.**  
Coniglio Artesina, Piemont,  
Italy 2005 – 2025

fig.18

En otro sentido encontramos trabajos a pequeña escala como los sellos de Mikel Hernandez de Luna (fig.19), obras y diseños en principio de muy pequeño formato pero que divierten al espectador por un contenido que no pasa desapercibido. Los tamaños pequeños, las miniaturas, tienen una significación muy distinta de los grandes tamaños. El mero hecho de ser pequeños sugiere una pérdida de importancia, una devaluación de la categoría artística y, sin embargo, no siendo lo más habitual, el tamaño elegido para los trabajos de la mayoría de los artistas, ocupa un lugar significativo de estudio y reflexión.

En el empleo de tamaños faraónicos en los museos y en instalaciones como hemos observado, en busca de lo grandioso, o de las medidas naturales, el artista postmoderno trata de encontrar la originalidad, la alquimia que convierte a los simples objetos en obras de arte, por medio de agrandar y jugar con la escala de los objetos cotidianos. Como consecuencia de ello, la elección de los tamaños produce la doble lectura en sus trabajos.

### **Materiales y nuevas tecnologías.**

La elección del material es uno de los pasos iniciales y fundamentales que constituyen la entidad de una obra. Por su significación en la obra de arte, hemos abierto este punto referente a las posibilidades que ofrecen las nueva tecnologías y los nuevos materiales para elaborar comedias visuales.

En ocasiones el material determina la durabilidad de la obra y conforma un



fig.19

**Michael Hernandez de Luna. “Janet Jackson/ Latoya’s Dream”, 2004 y “Postal Barbie”, 2007.**  
Impresión digital perforada y sobre antiguo.

intrincado camino de reflexiones sobre su origen y significaciones.

Los materiales elegidos de entre lo cotidiano, como sucede en “Cetology” de Brian Jungen (fig.21), dimensionan las posibilidades de creación, interpretando la realidad en una poética y una metáfora que no corresponden al esquema esperado. Haciendo contradictoria una elección del material, se produce una incongruencia o sorpresa al mostrar una escultura que interpreta lo orgánico con lo cotidiano de los plásticos.

También es muy conocida la incursión del arte en la robótica haciendo obras animadas, o el uso frecuente de las luces de neón luminoso que emplea desde ya hace años Bruce Nauman (fig.20) . Hay que recordar que las posibilidades de los nuevos materiales permiten como es este último caso, trabajar directamente con “luz” con lo que ello conlleva a nivel teórico. Siempre que haya materiales que aporten dobles lecturas de la obra tendremos que tenerlos en cuenta, ya que sin darnos cuenta podemos encontrarnos con la incongruencia que dispara el humor.



**Bruce Nauman** *"Mean clown welcome"*, 1985.  
Tubos de neón montados en estructura de metal.  
183x203x33 cm

fig.20



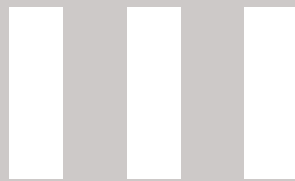
**Briant Jungen**, *"Cetology"*, 2002.  
Sillas de plástico. Colección de Vancouver Art Gallery.

fig.21





# CAPÍTULO



PRINCIPALES “CAMPOS”  
PARA EL HUMOR

LO ABYECTO Y LO ESCA-  
TOLÓGICO

SEXO Y TABÚES

SÁTIRA

GROTESCO Y FEALDAD

EL KITSCH

PARODIA

IRONÍA Y SARCASMO

INCONGRUENCIA Y AB-  
SURDO

METÁFORAS VISUALES

HUMOR NEGRO

RETÓRICA Y OTROS  
CAMPOS: RIDÍCULO,  
PATETISMO, BURLA Y  
BROMA





## PRINCIPALES “CAMPOS” PARA EL HUMOR.

### Categorías estéticas y campos: Vinculaciones con el humor.

El humor como expresión propia del lenguaje, también comparte la singularidad de ser, como la lírica poética, una de las formas más complejas y a la vez más hermosas de comunicación, capaces de hacer posible el entendimiento de aquello que pertenece a la intimidad del sentimiento. Pretendo desglosar, como si de figuras retóricas se tratara, una serie de términos que extraídos de otras áreas he denominado “campos”. Estos campos son en ocasiones sencillamente categorías estéticas y en otros figuras retóricas literarias aplicadas a la comprensión e interpretación de la visualidad artística. Considero estos “campos” o espacios, lugares donde el aspecto lúdico del artista ha tenido un recurso, y la interpretación del espectador es rica en matices hilarantes, haciendo posible que la atmósfera del humor se esparza y fluya en todo el canal comunicativo, desde el creador al espectador. La imposibilidad de abarcar en sentido general todo lo que es humorístico ya la advirtió Freud, y en un sentido parecido al que establecemos aquí, él designó ese lugar, como “las especies de lo cómico”, en las que por ejemplo, la pantomima resulta una de las formas más sencillas de despertar los mecanismos de la comicidad y propiciar la risa.

Al aplicar aquí una teoría de la imagen, se “*sugiere un intento de controlar el campo de las representaciones visuales con el discurso verbal.*”<sup>56</sup> Es en este sentido donde la complejidad del tema se dispara, y donde no es posible capturar la narrativa de la imagen. Sabemos entonces que el humor es una predisposición a un relato propio, muchas veces anclado en el lenguaje exento, otras solo en la imagen y algunas en el mixto de imagen-texto que produce el habitual humor gráfico.

“*La conducta estética no es sino un juego*” admitía Freud al referirse que “el chiste es un simple juego con ideas”<sup>57</sup> de lo que casi cabe decir de este axioma que la estética viene a ser un chiste. Y analizando bien el chiste, tal y como lo hizo Freud, vemos una necesidad de manipulación de la realidad, un acomodo para la certidumbre de lo real que evite el desasosiego, o la náusea, que refiriera Nietzsche, de encontrarse a la deriva.

El ingenio y el juego no dejan de ser la misma cara de un aspecto humano, el controlar y hacer agradable su entorno. Para ello, recurrirá a herramientas tan dispares como la matemática, la poesía o el arte, y en su maniobrar con ellos, imprimirá caracteres humanizantes en los que poder reconocernos tanto a nosotros mismos como a nuestros espacios.

<sup>56</sup> MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. 1ª ed. Hernández Velázquez, Yaiza (trad.). Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009. 380 p. Akal Estudios Visuales (col.). ISBN 978-84-460-2571-9 Pág. 17

<sup>57</sup> FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. López-Ballesteros y de Torres, Luis (trad.) 14ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2005. 255 p. Biblioteca Freud Alianza Editorial (col.) ISBN 84-206-3789-0 Pág. 9



Warhol Andy *"Oxidation Painting"* (Piss Painting) 1978-1979.

fig.22

(Los Piss Painting de Warhol son a razón del miedo de Pollok a orinar en público)

## LO ABYECTO Y LO ESCATOLÓGICO

*"Lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta límites, posiciones y reglas. El entre-en medio, lo ambiguo, lo compuesto"*

—Pamela Gruninger.

Aunque el arte abyecto es un juego del objeto artístico, la terminología no hace connotaciones a un movimiento artístico, sino más bien a un modo de trabajo que incorpora materiales como la basura, pelos, excrementos, animales muertos, sangre menstrual o alimentos podridos con la intención de confrontar las cuestiones de género y sexualidad.<sup>58</sup>

El concepto de lo abyecto es anterior a la orientación estética que tuvo en los 90 y es un legado de generaciones anteriores. Pero es la primera vez que como movimiento artístico trata de incluir las reacciones involuntarias del espectador como escalofríos y náuseas. Con esta intencionalidad cabe decir que entre las reacciones naturales también se encuentra la risa y aunque de manera accidental, forma parte ahora de nuestro interés por este acercamiento peculiar a lo abyecto. De manera general, el concepto abarca obras que usan fluidos corporales o aluden a ellos, como la Fuente de Marcel Duchamp (1917), un urinario ubicado al revés, Merda d' artista (1961) de Piero Manzoni, una lata llena de excremento del autor, o las Pinturas oxidadas de Andy Warhol (fig.22),

<sup>58</sup> GRUNINGER, Pamela. *Abject Art. Repulsion and desire in american art*. ISP PAPERS Nº3. Whitney independent study program. 1993, ISSN 1068-7823 ISBN 0-87427-090-1 Pág. 7

hechas con orina y pigmentos metálicos.<sup>59</sup> De hecho, es conocida la anécdota que originaron esta serie de pinturas, en la que el mismo Warhol “desafiaba” a Pollock en su conocida fobia orinar en público, lo que supuestamente irritaba a este último y le hacía abandonar las reuniones sociales.

Muchos ejemplos de arte abyecto pueden encontrarse en las performances de las décadas de los 60 y 70, como las representaciones rituales realizadas por los Aktionists vieneses, donde se utilizaron cadáveres de corderos. O Seedbed (1972) de Vito Acconci, una performance que se presentó en la Sonnabend Gallery, durante la cual el expositor yacía bajo una rampa especialmente construida, hablando a los visitantes mientras se masturbaba.

EL desafío que plantean al público mediante lo horrendo y lo feo se presenta en diferentes lenguajes. El arte abyecto muestra entonces lo que podríamos denominar un camino pedregoso, una desviación, un atravesamiento. Porque aunque cueste de admitir, hoy día siguen existiendo artistas que venden heces, sangre, orina y semen a precios desorbitantes (fig.23a-23b ).

Son incontables los ejemplos que se sucedieron en los 90 de arte abyecto, casi de podría hablar de una tendencia, en la que singularmente las mujeres lo

fig.23a

**Santiago Sierra, “21 Módulos antropométricos de materia fecal humana construidos por la gente de Sulabh International, India” 2007.**  
Monolitos de excrementos desecados.



<sup>59</sup> GRUNINGER, Pamela. *Op.cit.* Pág. 68





Paul McCarthy, *"Complicated Pile"*, 2007.  
Escultura inflable.

fig.23b

cultivan intensamente. Entre ellas, algunas como Cindy Sherman (fig.27) y Kiki Smith (fig.30), tienen fama internacional. Las escenas de desastre de Sherman, en las cuales se muestra muerte, degradación y excremento, tanto como sus Pinturas sexuales, producidas desde 1991, constituyen ejemplos de tal estética. Smith realizó una obra llamada Recipientes con sangre y silicona (1986), que se refiere a la cirugía plástica, mientras que en otro de sus trabajos con cuencos, usa fluidos corporales como signos de emociones: las lágrimas son metonimia del llanto, el semen simboliza la lujuria y el vómito connota el mal.

En un sentido opuesto de significación con estas obras, a menudo deprimentes, de Kiki Smith, encontramos las propuestas llenas de humor realizadas por la artista británica Helen Chadwick, quien para su instalación Flores de orina (1991-1992) (fig.28), pidió a varios hombres que orinaran en la nieve, haciendo esculturas con los huecos producidos por los chorros. Gilbert y George también jugaron en 1994 con temas abyectos en trabajos como Merdoso y desnudo mundo humano, en tanto que el artista estadounidense Paul McCarthy, quien inició sus acciones en los 70, construye todo un espacio performativo para ridiculizar a los Aktionists Vieneses (fig.25), en el que por ejemplo al usar salsa ketchup en vez de sangre manda un mensaje de hilarante falsedad.

Andres Serrano,  
*"Untitled XIV,  
 Eyaculate In tra-  
 yectory"*, 1989.



fig.24

Paul Maccarthy,  
*"Painter"*, 1995.



fig.25

Las fotos de Andrés Serrano tituladas “Eyaculación en trayectoria” de 1989 (fig.24) y “Semen helado con sangre” en 1990, hacían alusión a la crisis provocada por el SIDA, y aún hoy, con un prisma de lejanía pueden resultar escandalosas. El trabajo que ambigualmente Serrano tituló como *Piss Christ*, fue el detonante del mayor escándalo de las artes plásticas en los Estados Unidos de las pasadas décadas.

Desde el punto de vista de la semiótica existe un interés por el uso artístico de fluidos corporales y otras “sustancias naturales” que producen reacciones ambivalentes. Al revés del óleo, tales materiales naturales no sirven originalmente para actuar como signos. Las excreciones, que pueden conducir a respuestas físicas involuntarias, se aplican para mantener su identidad natural. Sin embargo, ¿logran mantenerla? ¿Hasta qué punto las sustancias abyectas



John Miller, *Sin título*. 1988.

fig.26

se comportan como parte de la madre naturaleza? ¿Existe una relación entre las reacciones físicas de los receptores y el proceso de significación? ¿Cómo estos procesos de significación consiguen conducir a la hilaridad?

Lo abyecto como categoría estética se inspira en la noción psicoanalítica de abyección, tal y como la entiende y plantea Kristeva, describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. El niño debe renunciar a una parte de sí para transformarse en “yo”. Tiene que aprender que caca, orina y vómito son sustancias sucias y no objetos de placer. Es principalmente la madre quien se encarga de enseñarle lo que debe ser rechazado. Es ella quien lo entrena en el mantenimiento de la pulcritud personal. Pero la mamá también es un objeto que el hijo debe abandonar antes de entrar en el mundo civilizado.

La abyección se conecta con las tres fases del proceso constitutivo: oral, anal y genital. Esas aberturas del cuerpo humano funcionan como borde entre lo que pertenece al cuerpo y lo que, por incumbir al mundo exterior, debe ser considerado un objeto. Kristeva diferencia tres categorías de cosas que, según las circunstancias socio-culturales, se consideran abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital). De modo casi literal, vemos estas categorías en las obras de arte antes mencionadas. Kristeva piensa que lo abyecto, en forma sublimada, es parte de arte, literatura, rituales religiosos y aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad tiende a rechazar.





Katherina Detzel con su muñeco masculino hacia 1914. Guardan un tremendo parecido a los trabajos que luego realizaría Cindy Sherman. Colección Prinzhorn.

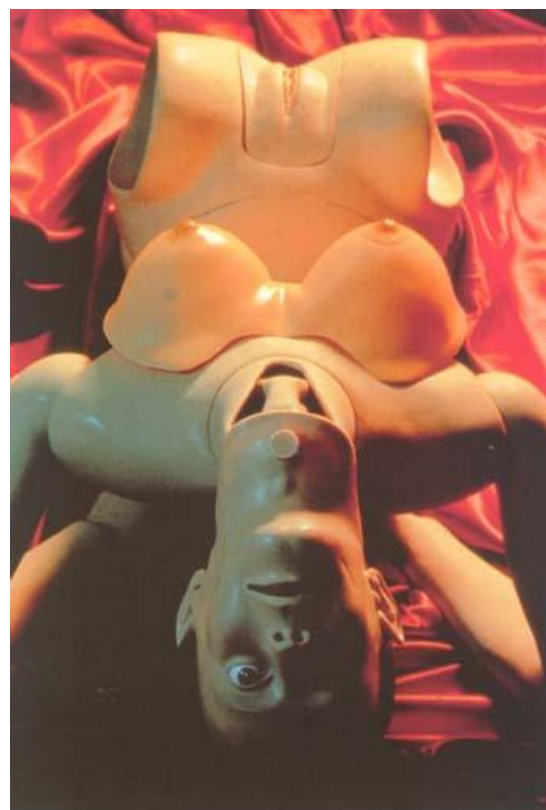


fig.27

Cindy Sherman, "Sin título", 1992.

*"Antonio Rocco Della Bruttezza (1635). Feisimas son en la naturaleza las corrupciones, las muertes, la escasez, la pobreza, etc. Entiéndanse de estas las otras; y aunque, si bien miráis, son estas y las semejantes la mejor cosa del mundo. Las corrupciones, que son privaciones, dan principio a toda generación, a todo ser sublunar, de ellos está llena la filosofía peripatética; ahora bien, si los principios son malos, los principiados serán peores; y si estos son buenos, óptimos serán los principios, a uno de los cuales Aristóteles llama turpe, appetit enim ut turpe, etc... De generatione animalium, refiere no obstante él que no hay cosa más fea y repugnante que la generación de los animales, y especialmente el hombre. Quien viese aquellas impuras mixturas de sangres negras, de semen inmundado, de menstros sucios, de esperma pútrido, sería presa de las mayores nauseas. Y la mayor parte de los hechos importantes son de esta sórdida condición. Considerad los partos, las purgas, las excreciones, etc., y veréis que es muy cierto cuanto digo, y sin embargo estos son los principios de todo bien, absolutamente importantes, y necesarios; así pues, ¿hasta qué punto es buena la fealdad de la Naturaleza?"<sup>60</sup>*

<sup>60</sup> ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2011. 454 p. ISBN 978-84-9989-271-9 Pág 149.

Por lo tanto, la abyección no es sólo un aspecto de la 'constitución' del sujeto



fig.28

**Helen Chadwick, "Piss Flower", 1992.** Bronce y laca de celulosa. 70 x 65 x 65 mm approx. cada una.

parlante. Se relaciona con su discurso cultural: arte, literatura, filosofía, etc. Se conecta con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones. La abyección en cierta forma es lo que perturba la identidad, el sistema y el orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas. De ahí la atracción que ejerce sobre artistas de vanguardia, que quieren perturbar tanto el orden del sujeto como el de la sociedad. Esta evidencia por lo abyecto y lo perturbado, tienen sus orígenes en el manual que Hans Prizhorn elaboró como análisis y estudio de los enfermos mentales de su clínica. Posteriormente este manual sobre el arte de los locos tuvo mucha repercusión en el círculo de las vanguardias históricas, y particularmente, Dubuffet fue uno de los más interesados en este escrito que databa de 1922. Particularmente en este escrito se observa un curioso trabajo de selección de obras, casi una especie de labor de comisariado, en la que uno de los enfermos, Katherina





Wym Delvoye, *"Cloaca"*, 2000.

fig.29

Detzel, construía hacia 1914 un muñeco masculino. Está curiosamente guarda un tremendo parecido a los trabajos que también realizaría Hans Bellmer y posteriormente influirían a Cindy Sherman.

Es necesario abyectar para alcanzar el comportamiento social aceptado y, en ese sentido, tal acto es fundamental para la cohesión de la comunidad. Por otra parte, lo abyecto es lo que subvierte ese orden. Nos encontramos ante una contradicción, que conduce al cuestionamiento del papel de lo abyecto, y que posiblemente en este mismo cuestionamiento es donde reside la capacidad para seducir a los artistas para emplear sus abyecciones no solo como significantes, sino además en muchas ocasiones dotándolas de un sentido hilarante. Abyectar es fundamental para el individuo y para la sociedad; no para el mantenimiento de ambos. Siempre hay fuerzas que trabajan a través y contra las normas sociales, transformándolas.

También la naturaleza ambivalente de la abyección es fácil de comprender, pues la experimentamos en la vida cotidiana. Los procesos naturales se ocul-



Kiki Smith, *"Tail"*, 1992.

fig.30

tan, pero mantienen sin embargo su poder de fascinación. Así, aunque se considere que los materiales abyectos son repulsivos, continúan atrayéndonos. Sin embargo, el problema permanece parecería que este arte quisiera que la mirada brillara en toda la gloria (o en todo el horror) de su deseo pulsional.

El arte abyecto tiene como característica primaria la de rechazar la ilusión y cualquier forma de sublimación entre el objeto y la mirada. Constituye un intento de evocar lo real como tal; de acercarse tanto como sea posible al receptor, para que éste responda de forma inmediata, física o emocional. Encontramos que una de esas respuestas que se filtra por otras como el horror y la náusea sea también el humor. Se propicia la situación idónea en la abyección de desafío y sorpresa que es necesaria para la resultante hilaridad y los mecanismos del humor se desatan a tales efectos.





Chris Ofili, *"The Holy virgin Mary"*, 1996.

fig.31

### Escatología y humor.

Dentro del campo de lo abyecto, como una vertiente con carácter propio se encuentra la escatología, guardando una relación directa con el uso de la suciedad y los desperdicios que se hacen dentro de abyecto, cobra una relevancia en este apartado todo el arte cuya razón última lleva a constituir un discurso propio sobre el excremento.

Cómo última consecuencia de un proceso entrópico que no termina con asperjar de residuos fecales el mundo, la mierda, es desde hace tiempo un material cuya representación y significación cobran tal potencia que ha conseguido erigirse en arte y venderse en cómodas y enlatadas porciones –recordando de nuevo la obra de Manzoni– Hablar de sus cualidades como material de creación artística sería discutible, lo cierto es que ha sido utilizada en más de una ocasión (fig.31) y por tanto, cabe dejar un sitio para su reflexión.

La representación de las heces es osada, directa y contundente en la mayoría de veces, suponiendo un shock para el espectador (fig.26-32), su significación, de inutilidad y de negación de la vida, son incontestables. Por ello, su descontextualización y su inmersión en otras áreas remiten de nuevo a la incongruencia, a lo que no debe ser, al juego de ingenio en el que se convierte el arte (fig.29).

*“La exhibición de los excrementos como entretenimiento –que los convierte*

*“Los pedos son emancipaciones del alma”  
-Platón.*

Liu Wei, “Indigestion II”, 2004.

fig.32





*en un espectáculo, de tal manera que su naturaleza real (lo mismo que su función como símbolo de la nada y de la carencia de significado) se olvide, (...). Es decir, la idea de que el arte son excrementos cotidianos convertidos en entretenimiento al ser exhibidos fuera de su contexto cotidiano: el material de desperdicio de la vida diaria convertido en un espectáculo divertido al ser elevado al cada vez más dudoso status de arte. (...) el último material deconstruido de la realidad, tanto más así por cuanto son el resultado homogéneo de un necesario y aniquilatorio proceso alimenticio que termina en un explosivo acontecimiento anal. (...) el arte es simplemente cuestión de mover los intestinos psíquicos de uno.”*<sup>61</sup>

Como mencioné antes, Paul McCarthy ridiculiza las acciones de Nitsch en sus performances, por ejemplo en *Contemporary Cure All*, de 1979 (Además de Nitsch, Schwarzkloger y otros artistas vieneses hicieron naturalezas muertas usando frutas, vino, cerveza, clara de huevo y sangre.) McCarthy es uno de los artistas varones que asume una posición infantil dentro del arte abyecto, burlándose de la ley paterna. Por su parte, artistas mujeres como Kiki Smith prueban el cuerpo materno y desafían la ley patriarcal.

Mike Kelley, “*More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin*”, 1987.

fig.33



<sup>61</sup> KUNSPIT, Donald. *El fin del arte*. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2006. 158 p. ISBN 978-84-460-2341-8. Pág. 101

Tanto el óleo como esos materiales naturales, en su aplicación son significantes que actúan, del modo más inmediato. Una vez extraído un elemento de su ámbito natural, se mediatiza: deja de ser él para transformarse en signo dentro de un código, adquiriendo así los valores culturales de su nuevo contexto (fig.33). Lo que abyectamos es la naturaleza transformada en cultura: excremento en mis dedos, anillos de leche seca en mi camisa, saliva de mi vecino en mi sopa. Tan pronto como algo sale de su espacio orgánico y entra en lo “social”, se vuelve sucio, repugnante e, inevitablemente, representa otra cosa (fig.34).



Daniel Edwards, *"Suri cruise first poop"*, 2006.

fig.34

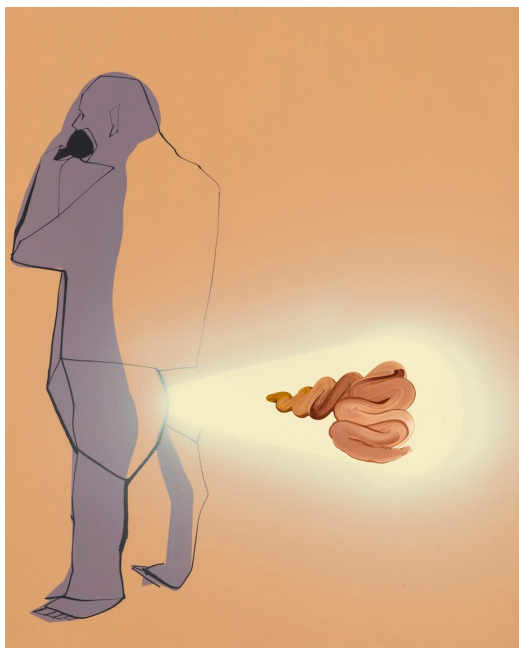


fig.35a

**Tala Madani,**  
**"Rear Projection**  
**form", 2013.**

### Lo abyecto y el humor

Todo el lenguaje que deviene del arte abyecto no es interpretable como humorístico, claro que por otra parte la manera de enfrentarnos a la realidad de un arte con esta peculiar metodología de trabajo, acrecenté las posibilidades de que el humor pueda habitarlo en cualquiera de sus formas. Los dos elementos más recurrentes por los que el humor puede filtrarse son, en el tema referente a los materiales, la suciedad -la mierda- y el otro aspecto al que puede recurrir es la particular visión de los aspectos sexuales del cuerpo que se hace en lo abyecto. En la política del shock que deduce en la abyección se instala el mismo mecanismo resorte que hace asomar el humor, en muchos casos como consecuencia de actuar como mecanismo de defensa frente a ese mismo shock percibido de la visualidad abyecta. La inclusión de elementos que no pertenecen a lo social, suciedad, sangre, semen, etc, y al cruzar los límites de lo permisible se provoca una situación en la que la manera de digerir socialmente la representación de aquello que se abyecta es recurrir y aplicar la devaluación que hace el humor de los temas que toca, y dejar que se extravíe en la ironía para solventar la incomodidad provocada.

La alternancia de significados que sucede de introducir lo orgánico en lo social descubre la relación que existe entre dos marcos bien diferenciados que podemos emplear para crear humor. La superación de estas situaciones y la libertad que legitima al arte hace posible y necesarias las lecturas desde un punto de vista alternativo a la náusea en lo abyecto, incluyendo el humor como una evidencia necesaria.

*"En su obra Tala Madani (Teherán, Irán, 1981) reflexiona sobre la masculinidad, las dinámicas de grupo, la sexualidad y los juegos de poder, temas que explora con humor, así como con la violencia imposible de los dibujos animados.[...] Madani ha afirmado que utiliza el humor para que "todo el mundo baje la guardia". En sus pinturas, la violencia competitiva aparece reducida a una impotencia absurda. También la artista aplica colores o motivos supuestamente femeninos a las actividades masculinas."*<sup>62</sup>

Entre las obras de Madani podemos encontrar algunas representaciones de excrementos cuanto menos hilarantes utilizadas como medio para, de manera directa y clara, hacer una crítica salvaje de las costumbres occidentales.(fig.35)

Los excrementos, en sus posibilidades de representación, y el "desafío" que supone la exaltación y la búsqueda de la sorpresa, nos devuelve al juego de infancia, a la llamada de atención, a ser traviesos y divertidos, en definitiva a entretenernos. Nos recordamos a nosotros mismos la conexión natural que tenemos con el mundo. En un ejercicio de humildad y de autoconocimiento nos reímos de nosotros mismos.

<sup>62</sup> SPINKS, Abi [en línea]. 14 de Abril de 2014. [Ref. 17 de Abril de 2014.] Disponible en: <http://www.caac.es/programa/tala14/frame.htm>





Tala Madani. "Set Dressing", 2013.  
Óleo sobre lino, 97,15 x 76,2 x 3,17 cm.

fig.35b





fig.35c

**Tala Madani. "Rear Projection: Form", 2013.** Óleo sobre lino, 45,72 x 50,8 x 3,81 cm.

La abyección es el disfrute del tabú, una forma de crítica consciente de los límites sociales y de los comportamientos aprendidos, es una inadecuación de las circunstancias y por ello se disgrega en ocasiones en la incongruencia. Lo abyecto pues, recicla de otros campos su humor.



fig.36

Sarah Lucas, *"Tongue and Groove, Always Goes Down Well"*,  
2000. Silla, calzones, camisa y carne 85 x 49.5 x 49.5 cm

## SEXO Y TABUES.

Sin duda el sexo es uno de los temas más recurrentes para el humor, fuente de inspiración para muchos artistas, y no necesariamente como tema en sí mismo concebido para resultar divertido. En este apartado nos interesa su utilización como recurso humorístico en el arte. Veremos que hay una gran abundancia en las obras contemporáneas y que ya sea porque representa un tabú o el deseo más primitivo del hombre, sigue ligado a nosotros en lo cotidiano y en sus representaciones.

A lo largo de la historia la representación de lo sexual ha tenido infinidad de vertientes, pero hoy sus reflexiones sobre este tema van mucho más allá. Venidas ya las antiguas restricciones que impedían representar estos temas en la cultura occidental, aunque si se hizo bajo la tutela y el mecenazgo de lo mitológico, los artistas tratan hoy de expresar otras posibilidades.

Tengamos en cuenta, como repasábamos en la teoría freudiana sobre el humor que existe una fuerte relación entre el sexo y el humor en lo que se refiere a la creación de este último. Como si de una especie de código inscrito en el subconsciente colectivo jungiano, la representación del pene del hombre en erección suscita y despierta en numerosas ocasiones, nuestra hilaridad. Las pintadas callejeras dan fe de este fenómeno, casi ligado a lo infantil del ser humano. Podría decirse que a lo largo de la historia, uno de los elementos más representados ha sido el pene. Pero también tengamos en cuenta que sin la inestimable ayuda del cristianismo en occidente y de las otras culturas monoteístas, que convirtieron el sexo en un tabú, no hubiera sido posible la concepción del sexo y su visualidad como algo prohibido, sucio pecaminoso, y en consecuencia, propio de la necesidad de humor como herramienta liberadora de una férrea moral. El sexo no siempre estuvo regido por la misma moral que casi sigue manteniendo hoy en nuestra cultura, por llamar la peculiaridad y la importancia que este mantuvo durante la Antigua Roma, vemos como los legionarios hacían gala de su hombría portando un pequeño colgante de un pene erecto al que atribuían la capacidad de volverles más vigorosos y valientes en el combate. Este amuleto, era conocido como el fascino, del que etimológicamente proviene la palabra fascinante, y que sin duda así nos resultará este tema que ahora escudriñamos.

Como ocurra en otros campos, ni todos los artistas centran su obra en la temática sexual, ni todos pretenden ser humorísticos, aunque podemos citar ejemplos concretos en los que este tema cobra una relevancia importante, y no con ello sugerir una exclusividad. Artistas como, Wim Delvoye, Cindy Sherman, Jeff Koons, Paul MacCarthy, o el mismo Jonh Currin, tratan lo pornográfico y lo sexual en algunas de sus obras. En palabras de Currin:

*-“La pornografía esta tan asociada a la fotografía y depende tanto de la idea, que la cámara no intercede entre uno mismo y el sujeto. Uno de mis motivos*





Jonh Currin, *"Rotterdam"*, 2006.  
Óleo sobre lienzo.  
45 x 54 cm

fig.37



fig.38

Russel Semerau, *"Helluva Good Time Erotic Pull Toy"*. 1992.  
Madera de pino policromada.



Esther Ferrer, "Serie Juguetes Educativos", 1980-90.

fig.39

*es comprobar si a través de la pintura soy capaz de convertir en algo bello este elemento claramente envilecido y desagradable".<sup>63</sup>*

Si Currin (fig.37) ha conseguido esto o no, a través de su pintura, es un aspecto que debería discernir cada espectador, pero los elementos que emplea, color, el manierismo de sus figuras, las composiciones orgiásticas, y lo explícito de su contenido conducen sin mucho esfuerzo a encontrar un regusto hilarante en su pintura, y en última instancia ver como se traslada a la parodia.

Paul MacCarthy, por otra parte, mantiene una inquietante y desafiante posición frente a los valores de la cultura americana, planteando en su obra conductas sexuales depravadas en las que interpreta el semen, la sangre y los excrementos con keppchup, chocolate, mayonesa o vaselina. El mismo sugiere: *-“Utilizo el humor para suscitar una reflexión sobre el horror”*.<sup>64</sup> Muchas de las obras de MacCarthy hacen alusión a un espectáculo sodomita más propio de un planteamiento teoricista que alude a críticas sobre política y tienen la utilización del sexo como medio para suscitar la polémica y desencadenar lo satírico. Vemos aquí una transición clara de un campo a otro, como de lo abyecto de ha derivado a aquello que contiene un carácter más explícitamente sexual y la hibridación que existe entre ambos aspectos también queda de manifiesto en algunas otras piezas.

<sup>63</sup> HOLZWARTH, Werner Hans. *Art Now Volumen 3*. Berlin: Tashen 2008. ISBN 978-3-8365-0512-3. Pág 106

<sup>64</sup> HOLZWARTH, Op cit. Pág 306

La relación con la erótica queda desamparada en el momento en el que el sexo, es empleado de manera sorpresiva (fig.38), explícita y con el carácter hilarante que destilan estas obras. Uno de los artistas que ha participado muy





Jeff Koons, *"Jeff and Ilona (Made in Heaven)"*, 1990. Madera Policromada.

fig.40



Jeff Koons *"Fingers Between Legs"* 1990.  
Tintas serigrafiadas sobre lienzo, 2.4 x 3.6 m

fig.41

activamente en este campo y que es uno de los máximos exponentes además del kitsch, -campo que analizaré más adelante- es Jeff Koons (fig.40-41), que recoge en su obra muchas alusiones de carácter sexual. En *Made in Heaven Billboards* recrea una escena de sexo, donde él mismo aparece sonriendo e imprimiendo un carácter lúdico a la escena, además, la obra consiste en cartelera de gran formato para vallas publicitarias, con lo que la grandiosidad le añade una significación adicional al mensaje que claramente puede concluir en efectivamente en la risa, al mostrar algo que en principio ha de pertenecer a la intimidad, e inevitablemente convierte necesariamente al espectador en voyeur accidental.

Aunque la representación del sexo y la búsqueda del erotismo en las representaciones siempre ha estado ligado a la posibilidad de reconocer las formas



Andres Serrano, "*The Fisting*", 1996.

fig.42



que se muestran, jugar con otros factores que permitan el reconocimiento de las formas pero permitan una alteración de los elementos es un trabajo por el que Sarah Lucas (fig.36) consigue desligarse de la tradicional idea de lo erótico, planteando temas de género y sexo y en consecuencia, incurriendo a veces en la posible lectura hilarante que como espectador podemos advertir. Son estas



**Banksy, sin título (*Banksy vs. Bristol Museum*). 2006**

fig.43



“metáforas” visuales de temática sexual son las que nos nutren del humor. Las alusiones y relaciones establecidas de los elementos y objetos que propone la artista son las que indudablemente describe este mensaje.

Esto ocurre también con algunas de las obras que plantea la performer Esther Ferrer. En su serie *Juguetes educativos* (fig.39) propone una clara alusión a la proliferación de sexo y violencia que tiene lugar en la sociedad y que convierte en una metáfora amable y transgresora. Pistolas de juguete cuyos cañones se han sustituido por penes de plástico son, ahora el objeto artístico que nos invita a completar la narrativa que desemboca inevitablemente en lo hilarante.

Radicalizando aún más la propuesta, en la década de los 90 Andrés Serrano propusiera quizás algunas obras que por su impacto visual despiertan emociones encontradas y superpuestas. Tal y como proponía el propio artista, el no pertenecía a ninguno de los grupos sociales que por la época tenían el apoyo de las galerías neoyorkinas, así que su obra se centró en muchas ocasiones en proponer imágenes de impacto sexual que entraban también dentro de lo pornográfico, aunque las expresiones de las caras de *The Fisting* (fig.42) de los modelos que practicaban prácticas sexuales extremas sugerían en efecto toda una lectura contradictoria. Muchas de estas obras planteaban en efecto un tabú.

### Tabú

Así pues, lo sexual se limita a un espacio bien definido, por el contrario, el tabú cuenta con un amplio séquito de interpretaciones según lo cultural a lo que pertenezca, como digo, el amplio ramillete que suponen la visión occidentalizada y globalizada de este aspecto hacen que algunos de estos tabúes tengan sentido solo en nuestra visión cultural (fig.43). Por ejemplo, los tabúes referidos a la alimentación, son una referencia para ver nuestras diferencias; mientras que en China es habitual comer perro en algunas regiones, para nosotros es algo más que impensable. Sin extendernos más en ello, veamos como el campo de lo sexual adquiere tintes de tabú y la provocación en el arte se sumerge en lo indecible, para de alguna manera contarnos realidades desviadas de la norma, pero que adquieren un sentido de liberación al concurrir en lo cómico y deslizarse a lo humorístico.

*“Se preguntaba Montaigne (Ensayos, III, IV): “¿Qué ha hecho al hombre el acto sexual, tan natural, necesario y legítimo, para no atreverse a hablar de él sin vergüenza y para excluirlo de las conversaciones serias y ordenadas? Pronunciamos “matar”, “robar”, “traicionar”, y en cambio, ¿por qué nos referimos a lo otro siempre entre dientes?”* <sup>65</sup>

<sup>65</sup> ECO, Umberto. Historia de la fealdad. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2011. 454 p. ISBN 978-84-9989-271-9 Pág. 131

Aquí también tiene su acomodo los ataques e interpretaciones que del pensamiento dogmático de la religión se hace desde el arte. No solo las interpre-



**Wim delvoye, "*Pipe*", 2000.**  
C-Print. 125 x 100 cm

fig.44

taciones y representaciones de Dios suponen un tabú como lo es claramente para el mundo islámico, sino que ninguna religión está exenta de ser filtrada por la representación de los artistas, y estas, además declarar una intención abiertamente humorística. Como ya observé en los capítulos sobre las teorías perceptivas del humor, en este caso, suele ser común que aparezca lo cómico



**Wim Delvoye, "Anal kises", 2001.** Barra de labios sobre servilletas de hotel. Tamaños variables.



fig.45

como un aspecto punitivo de las distintas morales religiosas (fig.47). Pareciendo bastante probable que las posibilidades de desencadenar la risa provengan de desencadenar o liberar las emociones frente a la rigidez de una normativa moral que no se ajusta ya a un comportamiento social más evolucionado con respecto de las génesis de esas morales, o simplemente distinto. Como advir-



Mauricio Cattelan, *"Him"*, 2001.

fig.46

tiera el personaje de ficción: “Que fácil y divertido es reírse de las creencias de otra gente”. -Homer Simpson.

Asumimos aquí que el tabú también tiene otra vertiente interesante en cuanto a lo relativo a su vinculación al humor. El tabú es a todas luces sorpresivo, contiene los elementos suficientes como para permanecer en el ideario colectivo y residir en el límite de la aceptación social, y cuando este es revelado y mostrado al público, puede resultar ocasionalmente, y dependiendo siempre de los factores que lo rodeen (atributos visuales, espectador, etc.) hilarante. El tabú es un juego de límites, y como tal hay que darle cabida (fig.44-45). De límites éticos y morales que atienden a la posibilidad e imposibilidad de la representación, e incluso a veces entrando en el terreno de la autocensura. Por ello para el disfrute del tabú como campo de humor, se requiere un distanciamiento con respecto del tema por parte del espectador. El distanciamiento del tabú puede suceder de dos vías, uno por que el espectador simplemente considera que para él no supone ninguna molestia o incomodidad, y el otro tratando de superar la incomodidad el humor actúa de bálsamo diluyendo la relevancia del tema y devaluando su carácter (fig.46).

*“El arte de las clases cultas se arroga públicamente el mismo derecho que antes se concedía casi a escondidas a la chusma plebeya; la diferencia es que lo practica con gracia y sin violencia, y borra la distinción entre lo decible y lo indecible. Al pretender representar “bellamente” no solo lo feo inocente sino también lo considerado tabú, separa lo obsceno de lo feo.”*<sup>66</sup>

El arte, como ya sabemos, evoluciona buscando sus límites y rompiéndolos. En esa fisura se filtra del crisol ideas, pensamientos e ingenios, con un empuje que recuerda más a una condenación mitológica, en donde se nos obliga a crear, ese derrame de sustancia entra en ámbito de lo prohibido. La prohibición, como herramienta de poder, es el objetivo primero y liberador del humor, pero el tabú también es silencio, ocultación y eufemismo. En la huida del silencio encontraremos la risa. Como advierte Heike Munde: *—La mejor forma de humor es subversiva -como si fueran francotiradores- ocurre una infiltración dentro de las propias filas, reafirmandose, no incitando a una revolución, pero si realizando cambios sutiles, que si pueden contribuir a una revolución final.”*<sup>67</sup>

El campo que más nutre al tabú, es la sátira, casi convirtiéndose en consecuencia una de la otra. No toda la revelación de tabues se convertirán en sátiras, pero esta, por su carácter moralizante coincidirá en mucho con la revelación de los tabues, y la asociación de lo mitológico de la figura del sátiro, está muy ligado al carácter sexual, la sátira, será sin embargo más moralizante y un género propio de la literatura. *“La culpa de todo la tiene la palabrita polinesia:*

<sup>66</sup> ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2011. 454 p. ISBN 978-84-9989-271-9 Pág. 149.

<sup>67</sup> AA.VV. *The artist's joke. Documents of contemporary art*. Higgie, Jennifer (Edit.). 1ª ed. Londres: Whitechapel, 2007. 237 p. ISBN 978-0-85488-156-7 Pág. 212.





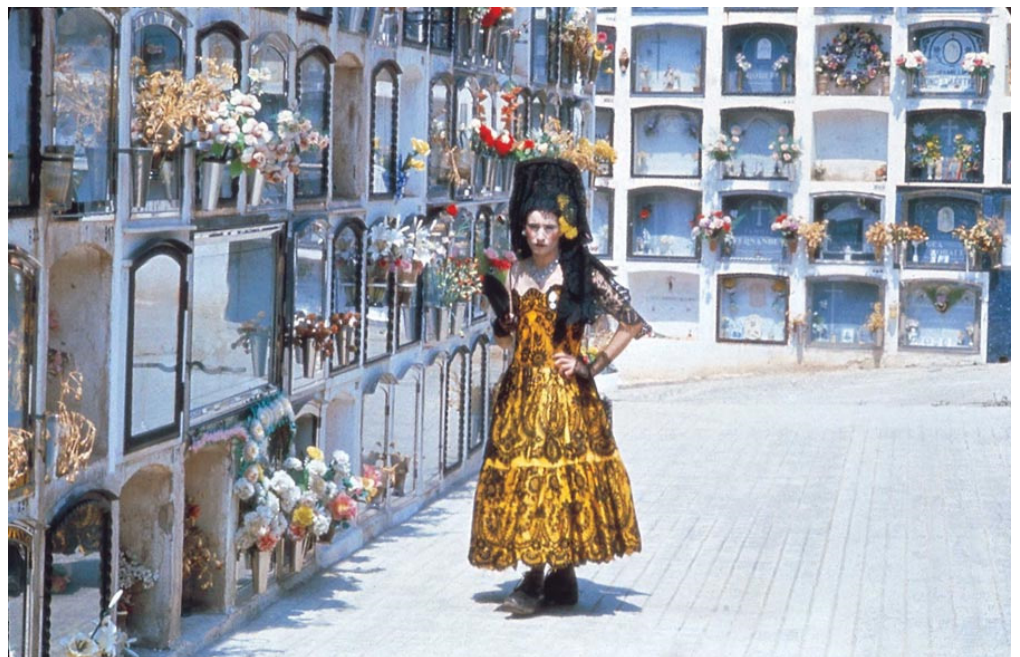
**George Condo, "God", 2007.**  
Óleo sobre lienzo. 233.7 x 198.1 cm.

fig.47a

*tabú. Allí aunque resulte tal y como lo advirtiera Freud, difícil de traducir, se encuentra unido a lo aparentemente opuesto: lo sagrado lo consagrado y lo inquietante, peligroso prohibido e impuro. Nuestra neurosis obsesiva nos impulsa una y otra vez a tocar lo que nos aterra, a revolcarnos en la inmundicia para soportar mejor la imposibilidad contemporánea del cambio simbólico.”*<sup>68</sup>

José Pérez Ocaña, “Retrato itinerante”, 1978.

fig.47b



<sup>68</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014. 301 p. ISBN: 978-84-1517-4912. pag 181.





Andrés Rabago (EL ROTO)

fig.48

## SÁTIRA

La sátira es a todas luces un género literario, de muy antiguo origen, y con una marcada característica: -criticar los comportamientos humanos (fig.54). Sin duda uno de los campos más prolíficos del arte donde, no solo tiene cabida la crítica, sino también el humor en muchas de sus formas. La literatura es de donde nace la sátira que ahora analizamos como campo para el desarrollo de lo cómico y humorístico.

Del origen de la sátira del mundo antiguo, como tema literario, tenemos una gran cantidad de exponentes, *“Este género literario lo ensayó Ennio, lo modeló Lucilio, lo perfeccionó Horacio, lo acarició Persio, y Juvenal lo iluminó con la potencia de su imaginación y su retórica. Pero la materia existía previamente, e incluso el nombre de satura.”*<sup>69</sup> De la palabra satura etimológicamente podemos decir que se descubren de ella dos vertientes fundamentales, una de origen griego y otro latino, que nos es a día de hoy imposible de comprobar, pero que arrojaran las pinceladas fundamentales que el género sigue conservando hoy día.

Tenemos un origen etimológico ligado entre otras cosas a la palabra satura como poema que encierra las obscenidades de los sátiros, pero también a “una ley compleja”, un poema que trata de muchos asuntos, de el plato donde se servían en abundancia los sacrificios y ofrendas a los dioses, una mezcla de raíces secas, papilla de cebada y piñones, rociado de vino y miel o una recopilación de poemas. Con esto vemos un origen más que ligado a una actividad popular.

Se encuentra un peculiar uso de la sátira por parte de los altos cargos militares romanos, que al celebrar sus victorias en Roma, permitían al pueblo y a sus soldados, todo tipo de versos ingeniosos para hacer por un lado “autocrítica”, en el sentido de recordarse a ellos mismo que eran inferiores a los dioses y en otro por no despertar las envidias por los triunfos personales. Esto va más allá del ya conocido *memento mori* que se le repetía al oído de los emperadores romanos.

Durante la edad media fueron muy comunes las sátiras contra el rústico. En España especialmente las sátiras contra el rústico han tenido especial mención en la mayor parte de los humoristas de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Desde el humor gráfico hasta el gag televisivo han sido muchas las representaciones de este personaje estereotipado de pueblo de la España profunda. En el arte, parece haberse desviado más al testimonio de una sociedad en aspectos de investigación en la fotografía documental o en el retrato, pero nunca en el camino de la sátira que bien recogió el cine de la transición con películas como *Cateto a babor* (1970) o *Los energeticos* (1979). Salvando las distancias entre los pocos escrúpulos de los ciudadanos medievales que no

<sup>69</sup> VV.AA. *La sátira latina*. José Guillén Caballero (Edit.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1991. ISBN 84-7400-524-5. pág 10

<sup>70</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. 2ª ed. Madrid: A.Machado Libros, S.A., 2001. 202p. ISBN 84-7774-525-0. pág 15



Eugenio Merino, *"Always Franco"*, 2012



tuvieron reparo alguno en reírse de deformidades y males ajenos, la sátira les ofrecía una manera de invertir el orden de las cosas para denunciar aquello que en el orden divino de las cosas se había encontrado un error, de ahí el carnaval se torno en una festividad liberadora y a la vez correctora de la moral.

Efectivamente algo que corregir. Al descubrir la sátira vemos el carácter moralizador que esta enarbola y al mismo tiempo descubrimos al halo de superioridad que mostraba para con los retratados (fig.53). Así este apartado se observa por completo una analogía con la teoría psicológica de superioridad-menosprecio que ofrecíamos en capítulos anteriores.

*“La risa surge, volvemos al Horacio del Ars Poetica, cuando introducimos motivos inadecuados, indecorosos en un mundo de decoro, allí donde lo adecuado es norma y, se presume naturaleza.”*<sup>70</sup> Ocurre que la sátira siempre tuvo una visión aleccionadora para un pueblo incapaz de la belleza, así el noble, el ilustrado, se veía en la obligación de mostrar los “desordenes” de un mundo ordenado. El pueblo se podía aleccionar con la sátira. Pero no es solo campo de los

fig.50



Eugenio Ampudia, *“Museum and Space”*, 2011. Video monocal 3 minutos (fotograma).



Jorge Galindo, "Los encargados", 2009.

fig.51

poetas la sátira. Efectivamente las artes plásticas han tenido mucho que contar y que contribuir en este sentido. Desde el Bosco hasta Goya, hasta llegar a la contemporaneidad con El Roto (fig.48), el retrato de los vicios humanos es sin duda una constante en el arte, que además genera en consecuencia la risa, maldita y satánica de la que huye el sabio del medievo y propone como categoría estética, lo grotesco, que analizaremos al terminar este apartado.

Es recurrente el campo de la sátira en el arte contemporáneo, aunque aparece de una manera sesgada y dispersa en la mayoría de las ocasiones. La pluralidad, la libertad y la abundancia de obras hace casi imposible seleccionar este género como un único protagonista salvo en contadas ocasiones. Por otra parte, no implica que la sátira por definición acompañe y desemboque en la risa y lo humorístico. Como viene siendo habitual, este género literario convertido ahora en campo de desarrollo para el humor, cumple los requisitos necesarios para tener su análisis en consideración, pero sin olvidar que la construcción de la visualidad que hacemos es parcial y enfocada a lo que podría derivar siempre en un aspecto de lo cómico. La sátira vive de desvelar una realidad sometida, de la sorpresa y la rotundidad, y bebe en ocasiones de la exageración de las formas que la conduce a lo grotesco. El abigarramiento que se produce en sus desbordante contundencia ilustra con ingenio los vicios y las desvaríos del hombre. La temática en la contemporaneidad de la sátira es prácticamente infinita, pero suele acompañarle aquellos temas propios de la actualidad y

aquellos que de manera casi universal se ha transformado en una constante. El rico y el pobre, el poderoso, o el mismo arte se han convertido en tópicos recurrentes para la creación de la sátira (fig.55-56). Tomando la inversión de un mundo que se supone perfecto, la sátira arroja su cincelada más honda para esculpir los defectos.

La caricatura, como género incluido dentro de la sátira tiene aquí solo estudio como aspecto formal, pero no va más allá de un accidente que ha traspasando las fronteras de un arte en origen marginal y que hoy alcanza tanta popularidad como reconocimientos.

Las cristalizaciones formales de la sátira tienen como objetivo señalar las desviaciones morales y éticas, y hacerlo supone la creación de un metalenguaje que entienda el espectador, y que sea un canal de comunicación limpio y efectivo que transmita la idea que el autor desea.

La sátira actual discurre mucho, por las circunstancias que acompañan a las sociedades, a la economía y a la política como ejes centrales de la crítica. Desde los medios de comunicación, las mutaciones e hibridaciones del arte llevan



**Paul MacCarthy, “Piccadilly Circus”, 2003.** En colaboración con Damon McCarthy. Performance, video, instalación, fotografías.

fig.52





Keith Boadwee, "*Afgan one*", 2002.



Keith Boadwee, "*Afgan two*", 2004.

fig.53

a la obra de Andrés Rábago (El Roto) a dar el salto de la viñeta de periódico al espacio del museo, (CAC Málaga 2014) acogiendo una muestra significativa del trabajo de Rábago. Como el propio artista cuenta, su obra no está enmarcada dentro del humor gráfico, él hace sátira, lo cual en ocasiones contiene humor, pero no necesariamente.

La sátira política es por excelencia un tema recurrente para los artistas, y de esta manera así lo deja patente Eugenio Merino con las distintas representaciones de políticos de todos los ámbitos, nacionales, internacionales y de relevancia histórica. Las piezas de Merino se encajan en una técnica ligada al cine de reproducción escultórica de retratos hiperrealistas que luego altera y conjuga con otros elementos. Las cabezas son luego colocados en *punchs* de boxeo, convertidos en zombies, o congelados en cámaras frigoríficas como la polémica pieza de Always Franco (fig.49). la pieza habla de la permanencia de las marcas comerciales y las ideologías políticas, y las asemeja a la continuidad en la sociedad española de carácter fascista que se niegan a desaparecer y se

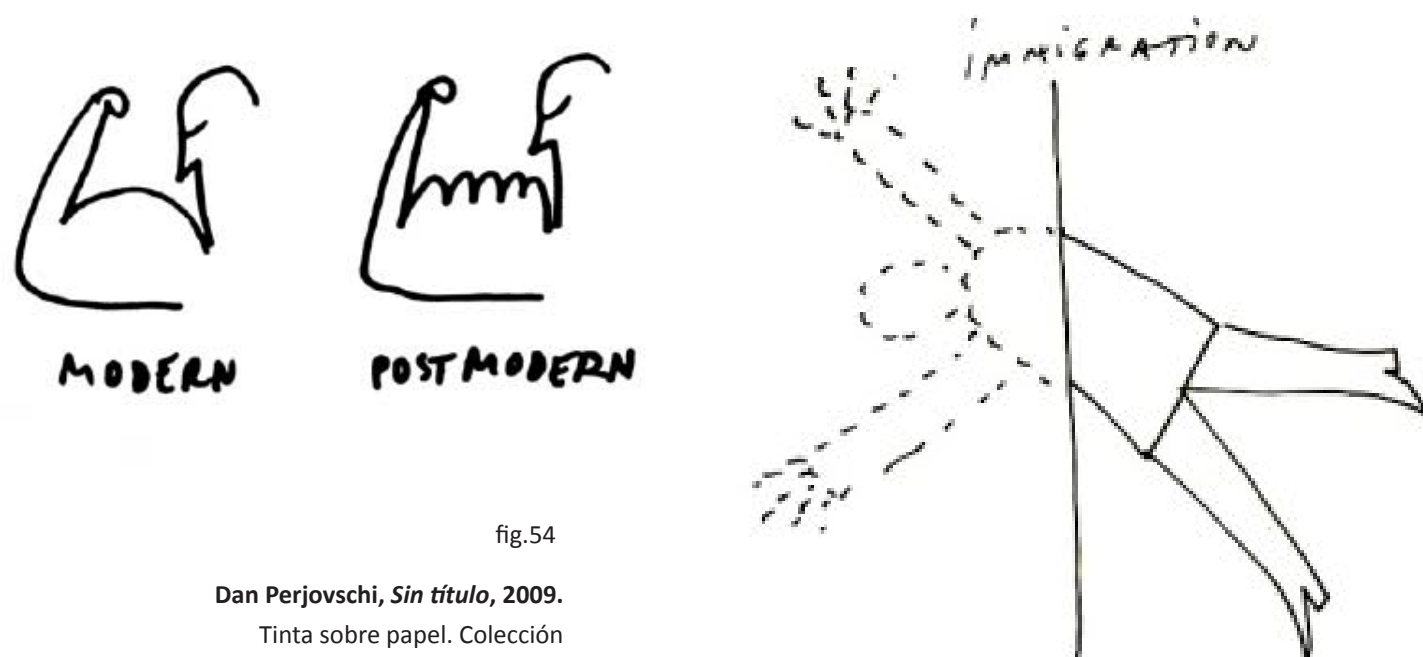


fig.54

Dan Perjovschi, *Sin título*, 2009.

Tinta sobre papel. Colección

Helga de Alvear.

perpetúan en el tiempo. Dentro de este campo son muchos los artistas que se sienten cómodos e introducen otras técnicas narrativas. Paul MaCarthy con las irreverentes representaciones del poder y su denigración caricaturizaba en Picadilli Circus (2003) (fig.52) al expresidente Bush y Bin Laden.

Jorge Galindo, de una manera sutil pero evidente retrata a los presidentes de la democracia española en la serie *Los encargados* (fig.51), unas obras que destacan por la evidente forma en la que se presentan al espectador, donde los retratos están colgados completamente al revés. Desde el título, los personajes y la manera de “colgar” los retratados, la evidencia de una crítica satírica al poder que siempre contó con la connivencia de los artistas, es ahora revelada en escena.

Fuera de la política, las instituciones de arte también pueden ser el objetivo de

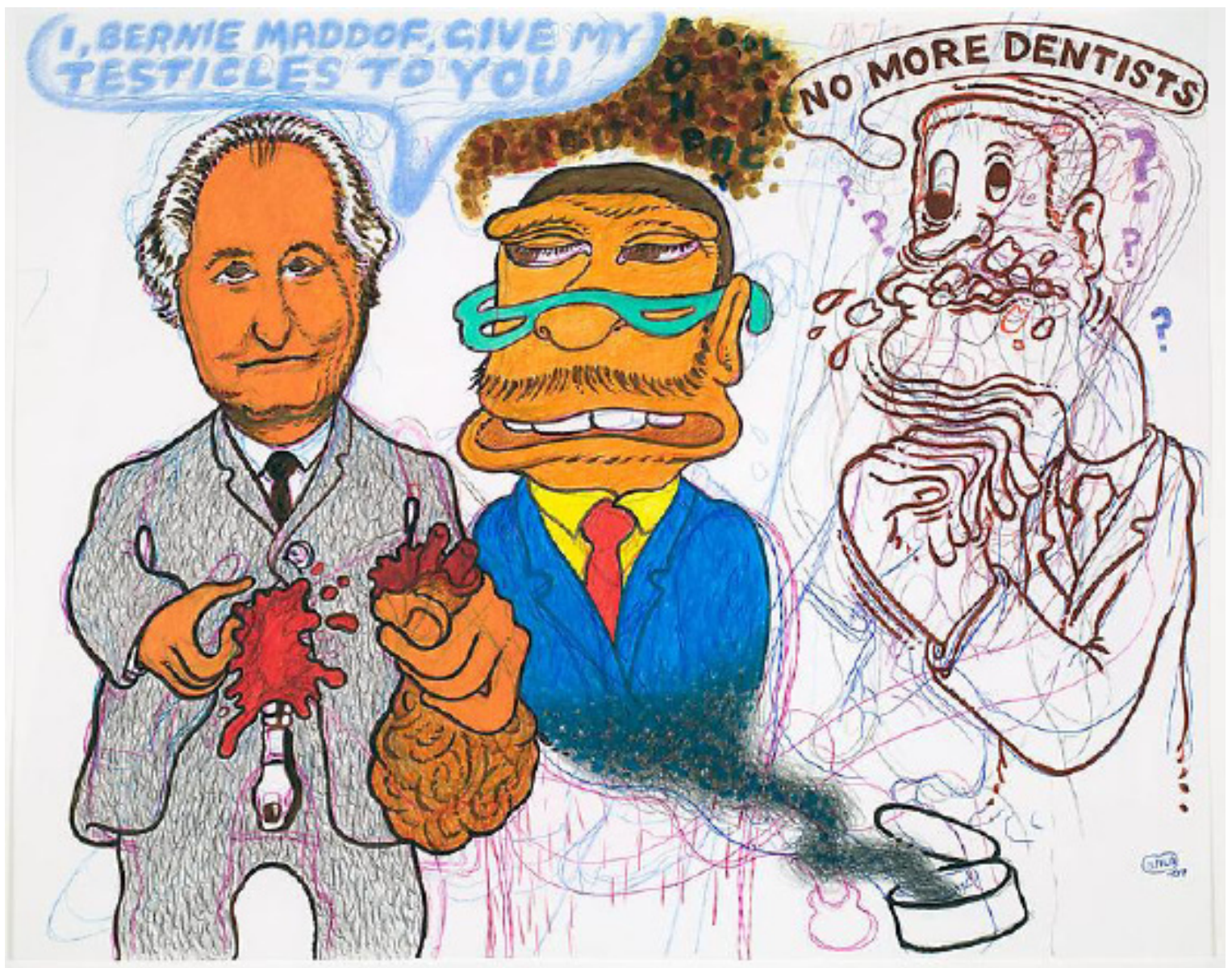




Julio Falagán, *"Paradise Lost"*, 2011.  
Mixta sobre tela y cuadro popular. 130 x 130 cm

fig.55





Peter Saul, "*Maddoff*", 2009. Tinta, acrílico y lápiz de color sobre papel. 58.4 x 73.7 cm

fig.56

la sátira, de esta manera se muestra en la obra de Eugenio Ampudia el museo Guggenheim (fig.50) despegando como si se tratara de un satélite espacial a la conquista del más allá. Efectivamente la obra habla sobre la repercusión y el peso de esta institución en la comunidad artística, así como el cuestionamiento de estos espacios expositivos, que suponen casi un paradigma completo del triunfo del arte y de su consecuente embalsamamiento como producto de consumo.





Matías Sánchez, *"Gabinete de crisis"*, 2007.

fig.57a

El Bosco, *"Cristo llevando la cruz"* (detalle),  
1510-1535.



fig.57b



fig.58

David Shergley, "Sin título", 2013.  
Tinta sobre papel

## GROTESCO Y FEALDAD.

Lo grotesco deriva en lo etimológico de gruta. La gruta en suma es una oquedad que se desliza en lo profundo y oscuro, y que al tiempo está repleta de relieves, salientes y orificios que hacen de sus paredes algo informe. Con esta idea seguro que fácil comprender como no fue complicado designar los primeros elementos grotescos; "(...) para nosotros lo grotesco tiene su arqueología inaugural con el descubrimiento de las decoraciones murales romanas de la Domus Aurea del emperador Nerón en la primera mitad del siglo XVI con representaciones de arquitectura inverosímil." <sup>71</sup>

Precisar cuál es el límite de lo grotesco con respecto del resto de categorías estéticas que le circundan es complejo, ya que lo grotesco suele participar de otras categorías como son lo cómico y lo feo (fig.58). Es necesario decir que el atributo de la forma cobra total relevancia en la identificación de lo grotesco *"la deformitas se erige según Bajtín, en el aspecto esencial del grotesco [...] Lejos de la armonía. Lejos de la nobleza regida por la serenidad, lo grotesco es alteración y desazón, desunión entre dentro y fuera, desposesión del cuerpo por las rotura de las formas."* <sup>72</sup>

Pero también existe un movimiento implícito en lo grotesco que subyace en la obra y que en ocasiones nos hace marcar diferencia de otras categorías, y en oposición a otras es más fácilmente identificable. *"Aquí se entiende lo grotesco, cuya termino antitético es la gracia, como un factor y no una virtud, o un defecto contractual, como síntoma temporal más que como voluntad o característica que permanece en el tiempo: para que el torpe produzca la burla tiene que caerse, tiene que mal-hacerlo."* <sup>73</sup>

Ese movimiento implícito se reconoce en ocasiones en los vectores de dirección que toman las deformaciones con respecto del modelo (fig.57). *"Quedamos grotescos cuando se nos ve que no podemos con lo que llevamos, que perdemos el equilibrio, que cargamos -de ahí viene la "caricatura"- con lo que nos pesa demasiado."* <sup>74</sup>

Existen tres tradiciones de lo grotesco, -ornamental, encajada en el manierismo, lo abismático en el romanticismo y lo cómico en los simbolistas y las vanguardias- de las cuales, la que por interés nos ataña, es esta última la que tiene más relación con el humor, lo grotesco cómico.

*"Lo grotesco cómico posee una orientación más social y moral. Se encuentran aquí la comedia y la sátira, pero también variaciones modernas de la risa social como la caricatura o la larga tradición de lo burlesco (...) "* <sup>75</sup>

Es interesante ver como se sobreponen aspectos de lo grotesco entre lo risible

<sup>71</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Fundación Museo Picasso Málaga (edit.). 1ª ed. Fundación Museo Picasso Málaga, 2013. 365p. ISBN 978-84-940249-1-7 Pág. 14.

<sup>72</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Pág. 21

<sup>73</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Pág. 13

<sup>74</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Pág. 21

<sup>75</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Pág. 16





Christian Rex van Minnen, "Killing Whitey", 2013. Oleo sobre panel. 91x60 cm fig.59

y lo inquietante (fig.59). *"Hay pocos grotescos tan profundamente divertidos como para ser considerados sin sombra alguna de temor y pocos tan temibles como para excluir en absoluto la idea de broma."*<sup>76</sup>

La lucha que fue una constante en el medievo entre cuerpo y espíritu, planteando situaciones pedagógicas que castigaban el vicio en lo físico y predicaban la virtud (fig.60), *"(...) una alegoría que conecta el vicio con la fealdad,"*<sup>77</sup>

<sup>76</sup> GOMBRICH, Erns. H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. 1ª ed. Madrid. PHAIDON PRESS LIMITED, 2010. 421p. ISBN: 978-0714-859-149. Pág 321.

<sup>77</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Pág. 79



fig.60a

Faustino Bocchi, *"Tête composée de nains"*, 1730.

son hoy más consecuentes de un pensamiento de propiedad del cuerpo y de su comercialización como mercancía que sustituye lo virtuoso por lo sano y donde el vicio es el premio del triunfo del poder.

Pero vemos que los personajes grotescos conviven de manera natural forman parte de la vida cotidiana, no pretenden ser maestros de moral, solo individuos cotidianos diferentes entre sí, y por ello jocosos.

La conexión evidente entre lo feo y lo grotesco se encuentran en el punto donde la alteración formal se desvía o bien de los cánones aceptados o del gusto modal. Quedando un resabio de placer estético que se localiza en el desvío y la degeneración de las representaciones originales. Cierta decadentismo acompaña a lo grotesco y a los aspectos de la fealdad, pero es en lo hilarante donde debemos detenernos para descubrir el uso de estos recursos como aspectos del humor.

Lo grotesco cómico tiene una unión con lo mundano, es una especie de degradación de la cotidianidad en la que lo soez, lo simple, lo sórdido y lo ramplón,



Louis-Léopold Boilly, *"Reunión de treinta y cinco cabezas con expresión"*, 1823-1828.

fig.60b





Jake & Dinos Chapman, "*Exquisite corpse IV*", 2005.

fig.61

aportan matices que elevan y transportan lo grotesco al espacio de la risa y el aroma de lo cómico. Tal es el caso que vemos en lo grotesco una forma punitiva visual del otro, encontrando una solución al puzzle de la desviación de las formas y placer tanto al resolverlo, como en visualización del castigo, despertando ciertamente la risa.



Willem de Kooning, *"Mujer sentada en un banco"*, 1972.

fig.62

Lo grotesco contemporáneo se centra y objetiva en la figura de lo freak, anglicismo que en los últimos años ha ido tomando distintas acepciones, desde designar a alguien cuya apariencia y modo de vida era, como recoge la acepción de grotesco de la R.A.E., ridículo y extravagante hasta más recientemente designar a toda persona cuyo conocimiento de un campo concreto es abrumador y obsesivo. Y es que la desviación de la normativa es un factor que despierta el interés perceptivo de nuestros cerebros, escudriñando las extrañezas y deformidades de lo que por natural parece nuevo.

Las obras grotescas, lo mismo que los personajes denominados frikis despiertan ese interés sorpresivo que va desde la ternura a la náusea. lo grotesco





Philip Guston, "Agresor", 1978.

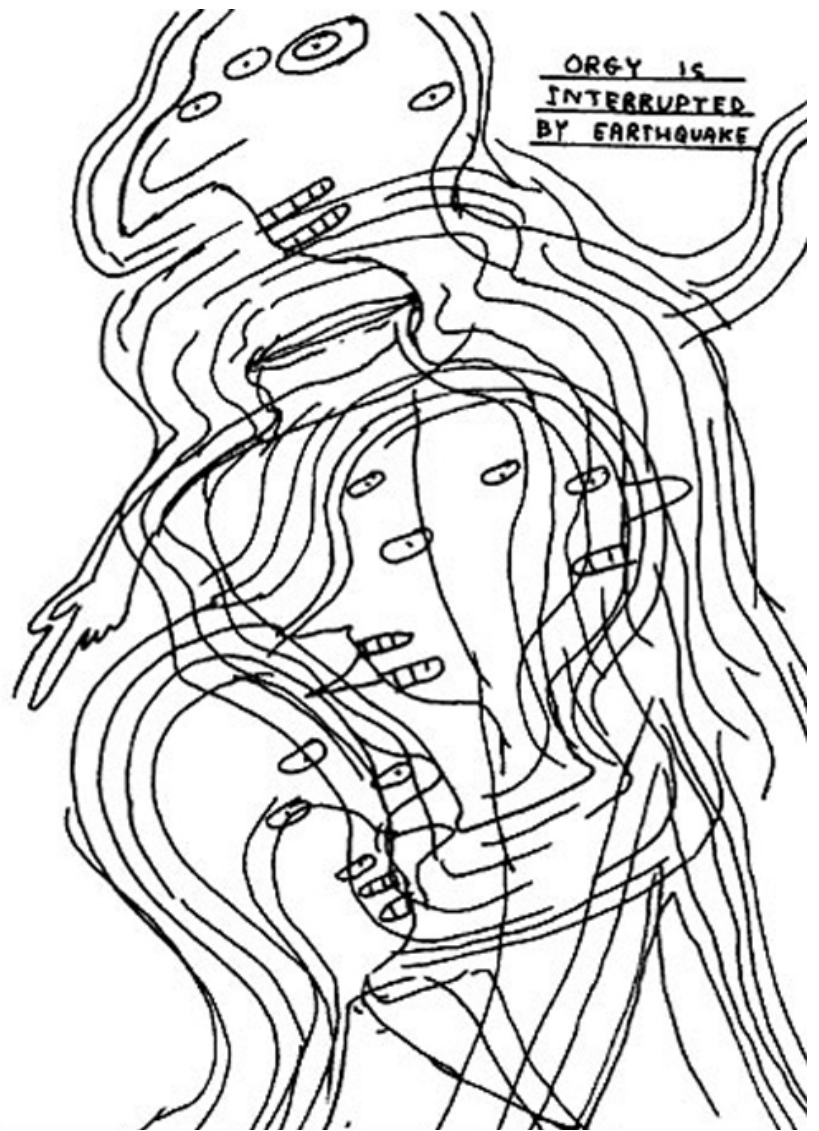
fig.63

tiene muchas irregularidades en su interpretación, casi puede ser cualquier cosa alejado de lo normativo, pero infiere en el un carácter de lectura que se aproxima desde una óptica del placer y el displacer simultáneos de la forma.

En *Exquisite corpse IV*, de los hermanos Chapman (fig.61), parece adivinarse esta obsesión por lo extraño, que irremediabilmente produce un placer en la búsqueda de una coherencia en la figura amorfa que representa. Un ser de múltiples ojos que parece alumbrar diminutas figuras que son arrojadas con desprecio al mundo, dan cuenta de este planteamiento de lo grotesco como una representación de que el distanciamiento de lo normativo también es natural.

Sucede algo parecido en la *Mujer sentada en un banco*, 1972 de Willem de Kooning (fig.62), la forma dista tanto de guardar semejanza al concepto de mujer que de manera casi inconsciente jugamos a encontrar aquello que la representación de manera obvia nos ha sustraído y dejado en un mero mo-





David Shergley, "Sin títulos" (*time to choose y Orgy*), 2010.

fig.64

nigote. ¿Dónde esta la mujer? ¿Qué es esta torpe y burda figura? Sin duda es su natural extrañeza la que nos persuade de su simpleza, que casi resulta molesta, como *Agresor*, 1978 de Philip Guston (fig.63), dónde la rotundidad de las miradas supera con creces la grotesquidad de los "cabezudos" que se desafinan.

Lo grotesco no solo tiene que ver con las formas, hemos visto que por ridículo y extravagante podemos incluir ideas que acompañen las obras, algo así sucede con David Shergley cuando en sus dibujos el mensaje se nos queda en un espacio que habla de la nada (fig.64). Paradojicamente ese nuevo espacio inconcluso creado parece colisionar directamente con lo grotesco. Sus dibujos deformes y toscos no hacen otra cosa que poner de manifiesto pensamiento mucho más allá de la incorrección política o del absurdo mismo, son evidentes y perfectamente humorísticos. Tal y como plantea el artista: -"La idea de



Tony Oursler, *"Goldy"*, 2012.

fig.65

que humor y seriedad son irreconciliables en el arte es un malentendido muy común. Lo opuesto de humorístico no es seriedad, es tristeza. No creo que el humor en el arte sea nada malo. Puedes ser serio y humorístico al mismo tiempo”<sup>78</sup>

Una especial relación también encuentran con lo grotesco las obras de Tony Oursler. Oursler (fig.65) es conocido especialmente por sus instalaciones o esculturas de video, en las que, sobre pantallas en forma de bola, se proyectan caras que hablan, gritan, miran e interpelan a los espectadores. Combinando texto hablado, imagen dinámica y escultura, los trabajos de Oursler exploran la relación entre el individuo y los medios de comunicación, con un toque de ironía y humor. Oursler crea instalaciones que inquietan y fascinan a la vez, y que le han llevado al reconocimiento del público y de la crítica.

A pesar del mal gusto casi cómico de las fotos, queda claro que se basan más en la construcción de la imaginación de Sherman (fig.66). Una imaginación crítica con respecto muchos de los aspectos de la sociedad de consumo. En las imágenes de payasos que utiliza desde el comienzo del nuevo siglo y hasta la mitad de la primera década del siglo XXI resultan agresivas y espeluznantes

<sup>78</sup> GÓNZALEZ, Lucia. “David Shrigley: ‘El humor en el arte no es nada malo’”. *EL PAÍS*. [en línea]. 14 de Noviembre de 2011. [Ref. 7 de noviembre de 2014.] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/13/cultura/1321186453.html>





Cindy Sherman, "Sin título #410", 2003.

fig.66

hasta el punto de parecer peligrosas. Su exagerado maquillaje en colores primarios coincide con miradas de auténtica malevolencia. Es una revelación de lo grotesco contemporáneo entendido como una línea que separa lo diabólico de lo satírico.

Como objetivo final de la obra o encontrado de manera accidental en ellas, lo grotesco forma uno de los mecanismos más directos que rescatan lo cómico de nuestra psique y lo ponen de manifiesto en una realidad normativa. El mal gusto de lo grotesco, posiblemente esté hermanado en algunos casos con lo kitsch.

*"En nuestros días lo grotesco continua impregnando muchos pliegues de lo humano en sociedad y goza de excelente salud. Paseando por los centros comerciales, o por los informativos televisivos parece que lo toca todo hasta transformar la misma intimidad en una cosa vulgar o ridícula. Tiempo este de necios, charlatanes, cuentistas y bufones poco amigos de las bromas estéticas."*<sup>79</sup>

<sup>79</sup> AA.VV. El factor grotesco. Pág. 17



**Jeff Koons, "Rabbit", 1986.**  
Acero inoxidable  
104.1 x 48.3 x 30.5 cm

fig.67



Objeto kitsch.  
fig.68

## EL KITSCH

En el mismo origen del kitsch existe la idea de devaluación, esto implica una entrada perfecta para que el humor pueda impregnar y permear dentro de lo kitsch (fig.68). Tal y como el kitsch recurre a la emoción sencilla, evidente y simple. La complejidad del Kitsch deviene del camino que recorre llegando a la inversión en si mismo, esto es de manera ramplona que: el kitsch es tan malo, que se convierte en el mejor de los malos, y por ser tan malo es “bueno”.

El kitsch necesita de una experiencia previa colectiva, pongamos por ejemplo los souvenirs de los museos, que repiten y reinterpretan las obras que contienen en su interior sin añadir nada más que el recuerdo torpe y burdo de la experiencia ya vivida. No dejamos de desprendernos de la idea de que el kitsch es un entretenimiento visual, o una simulación artística, pero en este sentido queremos indagar en el campo del humor y sus interacciones, y es el kitsch el que ofrece un amplio espectro de recursos para interactuar en marcos de referencia hilarantes.

El kitsch hace patente también una de las teorías del humor en la que se establece que en una intuición sencilla de los marcos de desarrollo del proceso humorístico, hará más fácil una apreciación de la obra como humorística. Haciendo un paralelismo con el chiste, mientras más sencillo sea descubrir el desenlace, más hilarante resultará el chiste. En este sentido el kitsch, por tomar como objeto y tema lo emotivo, por ser representaciones de rápida y fácil reconocimiento provoca la sonrisa de manera eficiente y numerosas asociaciones mentales ligadas al objeto representado. Otro de los principios del kitsch que descubre una lectura humorística, es la frenética aspiración a la mediocridad del objeto artístico kitsch. La tragedia y el triunfo del kitsch es que es mediocre, y por tanto el espectador siente una sensación de confort en el deleite de la observación. *“Por la mediocridad, los productos kitsch alcanzan lo auténticamente falso y, eventualmente, la sonrisa condescendiente del consumidor, que se cree superior a ellos desde el momento en que los juzga.”*<sup>80</sup>

Como último proceso de una evidencia hilarante que acompañe al kitsch a formar parte de uno de los campos de acción de la obra creada con humor, el kitsch hace gala de un principio de inadecuación que enlaza con la incongruencia como mecanismo del humor. El objeto kitsch, *“está siempre, bien y mal ejecutado: “bien”, al nivel de realización cuidada y acabada, y mal en el sentido en que la concepción está siempre ampliamente distorsionada.”*<sup>81</sup>

El kitsch al fin y al cabo es el modo estético de la cotidianidad, es el goce desenfrenado y febril de colmar cuantas emociones pueda a cambio del menor esfuerzo posible.

<sup>80</sup> KULKA, Tomas. *El Kitsch*. Laindon, Paul (trad.) Madrid: Casimiro libros. 2011. 68 p. ISBN 978-84-938-641-25. Pág. 52

<sup>81</sup> KULKA, Tomas. Op.cit. Pág 42.





Fabio Macnamara, *"Tiparraca (bicharraca) Parisienne"*, 2012

fig.69

El kitsch es un invasor de los sentidos, actúa como un virus electrónico que nos atiborra de contaminación visual, nos reinterpreta las imágenes que desechamos para hacérsola digeribles. Es el rey del parque temático de la mundanidad. Y este hecho lo conocen muy bien los que participan de esta broma estética. De esta manera Jeff Koons uno de los mayores exponentes del kitsch, sorprendía de nuevo a los espectadores con Rabbit (fig.67), una escultura en acero de un conejito inflable copiado directamente de las cabalgatas de celebraciones estadounidenses. El Rabbit de Koons es un reflejo constante de la cultura en la que vivimos inmersos de tal manera que en cierta manera nos



fig.70

**E.Costus, "Virgen retocándose la pintura de labios", 1979.**

Acrílico y aglomerado.

reflejamos en nosotros mismo. Nos recuerda como cultura, arte, el kitsch y nosotros mismo estamos unidos de una manera irremediable en un todo. *"El Kitsch es la medida del gusto en la economía de consumo (...) "*<sup>82</sup> Parece un canto *Benjaminiano* que desesperado trata de ocupar el lugar que le es negado en nuestro universo de imágenes vicariales del mundo, como queriendo recuperar una importancia que nunca tuvo como conejo de cabalgata pero que si recupera por convertirse en serie numerada de acero. El ingenio, la vuelta y el tirabuzón ingenioso nos vuelve a despertar la sonrisa.

Más cercanas nos resultan las porcelanas que Jeff nos propone del fallecido rey del Pop, un personaje que llegó a construir su propio parque temático dedicado a si mismo (Neverland, el parque de atracciones de Michael Jackson, quizá sea la mayor obra Kitsch de la historia). La porcelana de Koons (fig.71) nos transporta al ideario de los objetos decorativos kitsch por excelencia que se atesoran como souvenirs, como elementos decorativos diseñados para un público sin más pretensión que del "recordatorio" del -yo estuve allí-. Es la perpetuidad de un tiempo feliz en el objeto que mejor lo sintetiza, pero Koons, además lleva hasta el extremo esa experiencia y la extrapola a una redundancia tal que convierte esa exageración en una (meta)hipérbole que desemboca en lo hilarante (fig.72).

En el marco español y por citar los ejemplos más significativos del kitsch español, está el grupo Costus (fig.70) que durante los años ochenta en el periodo de la movida y hasta su desaparición elaboraron un nutrido conjunto de obras basadas en un delirante kitsch que atentaba contra los valores tradicionales que venían arrastrándose desde el periodo de la dictadura y que en aquella nueva democracia podían tener ocasión de expresar en completa libertad. Muchas de las obras de Costus, efectivamente estaban destinadas no solo a ser trasgresoras, sino a divertir tanto a los propios creadores como a los espectadores que las recibían como algo novedoso.

Cercano al círculo de Costus, sigue produciendo hoy obras Fabio McNamara (fig.69), pintando con un estilo delirante y cómico, desde reinterpretaciones pop del mundo del arte hasta temas religiosos donde el *"buen(mal)gusto"* impera en una ley constante de disparatadas acepciones al mundo de la moda, la cosmética o los extraterrestres.

La cultura visual, cada vez más globalizada y compleja, nos arroja imágenes y obras de las que sus lecturas en cuanto a sus aspectos formales nos evocan las mismas sensaciones del kitsch. Por mencionar otras culturas y artistas donde se desarrollen los aspectos de lo kitsch que conducen a lo hilarante, avistamos a Takashi Murakami como reconocido artista internacional que plantea una obra basada en el manga japonés, un estilo particular de comic que refleja el carácter propio de la sociedad japonesa, y de la infantilización de la que

<sup>82</sup> BOZAL, Valerino. Necesidad de la ironía. 1ª ed. Madrid: Visor Dis. S.A.,1999. 112 p. La balsa de la Medusa (col.) ISBN 84-7774-601-X





fig.71

**Jeff Koons, "Michael Jackson and Bubbles", 1988.**  
 Porcelana  
 106.7 x 179.1 x  
 82.6 cm



**Jeff Koons, "Cat on a Clothesline", 2001.**  
 Polietileno plastico  
 312.4 x 279.4 x 127  
 cm

fig.72



fig.73

Takashi Murakami, *"Self-Portrait of the Manifold Worries of a Manifoldly Distressed Artist"*, 2012.  
 Acrílico sobre lienzo montado en panel. 150 x 150 cm

es presa. En efecto se trata de un producto de la cultura de masas y como tal encontramos las claves que nos dirigen al ideario colectivo en el que encontramos la comodidad del reconocimiento de las imágenes, y en ese acomodo visual extraemos las directrices de un lenguaje visual que nos ofrece claves hilarante. Colores vivos y trazos sencillos para representar emociones fáciles en *Self-Portrait of the Manifold Worries of a Manifoldly Distressed Artist*, 2012 (Autorretrato de las múltiples preocupaciones de un artista múltiplemente angustiado) (fig.73) se deslizan hacia un sentido cómico universal en la que el artista se autodevalúa y finaliza en lo irrisorio. *"El verdadero lugar de "Murakami, si nos lo encontráramos a salvo del empantanamiento contemporáneo, es el salvapantallas, la carpeta, el pin.(...) Cositas simpáticas pero insustanciales, valga la importunidad hasta la saciedad"*<sup>83</sup>

<sup>83</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal Ediciones, 2012. 239 p. ISBN: 978-84-460-3724-8. Pág. 146

Otras practicas singulares consigue evocar la hilaridad por medio de un activismo que se desliza al campo del absurdo. Agatha Oleksiak (fig.74-75) trata de embutir y forrar todo de crochet, una técnica asociada tradicionalmente a señoras de edad avanzada que a modo de hobby confeccionaban bufandas y





Agatha Oleksiak, *"Crocheted wall street bull"*, 2010. (Nueva York)

fig.74



fig.75

Agatha Oleksiak, *"Crocheted Cid Campeador"*, 2013. (Sevilla)





fig.76 Maleonn. "Photo studio", 2012.

otros atuendos de ropa para sus familiares. El kitsch como vemos no solo se concibe como un aspecto perceptivo de la forma que define la obra, sino que lo encontramos en actitudes, una actitud colonizadora que solo habla de si misma como propusiera Umberto Eco.

En ese monologo autocitacionista que es el kitsch se encuentran todo tipo de recursos que ofrecen los divertimentos más críticos incluso consigo mismo. Esto es lo que narra el proyecto Photo estudio del artista chino Moleonn (fig.76), donde a modo de teatro recrea los antiguos estudios de fotografía en los que los habitantes de los pequeños pueblos chinos tenían la ocasión de tomar un recuerdo, un souvenir de sus propios acontecimientos. Esta vez Moleonn altera los escenarios introduciendo nuevos elementos guardando la estética añeja y construyendo al fin y al cavo una atracción de feria portátil.

Francesco Vezzoli afirma, por lo menos con lucidez, que *"la delgada línea entre arte y entretenimiento se va desvaneciendo lentamente."*<sup>84</sup> Atendiendo a las obras que paulatinamente encontramos en museos y galerías esto resulta ser así, o al menos encontrar su espacio dentro de la sobrecolonizada escena artística. Relacionado a aquel aspecto del humor con el que nos encontrábamos

<sup>84</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando.Op.cit. Pág. 151.



Ricardo Estecha, "Llena eres de gracia", 2010.

fig.78



Ricardo Peregrina. "Belen in Excelsis", 2010.

fig.77

cómodos en el descubrimiento de un final esperado del chiste, el kitsch parece ajustarse por completo a ello y no solo eso, sino que además consigue como objetivo final el distraimiento, el entretenimiento (fig.79).

Como ejemplo de ese atravesamiento de los límites del entretenimiento del kitsch surgen obras en la que la estrella mediática de la nadería más absoluta es elevada a los altares de la mediocridad. Ricardo Estecha Y Ricardo Peregrina (fig.77-78), proponían sendas obras con el personaje televisivo cuyo fin aparente no es otro que la crítica del entretenimiento basura, del gigante macluhaniano televisivo que encierra la tele-realidad.



fig.79



Ryca, "Pinky", 2013.



Kaws, "Companion 4ft black", 2006.

fig.80

<sup>85</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Vinyoli, Joan; Pendoux, Michéle (trad.). 8ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 2010. 220 p. ISBN 978-84-339-6755-8

<sup>86</sup> BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. 1ª ed. Madrid: Visor Dis. S.A., 1999. 112 p. La balsa de la Medusa (col.) ISBN 84-7774-601-X Pág. 92

En esa copia y reinterpretación de la pseudo realidad que es el mundo televisivo, nos conducimos a lo que es en si mismo el objeto de entretenimiento por excelencia: el juguete. Hemos llegado a la copia descarnada del objeto, a la necesidad de sustitución. Por eso el paso final, es la oscura copia de un ratón Mikey cuya cabeza recuerda a una bandera pirata (una calavera con dos huesos) que construye KAWS (fig.80), es la risa vacía y parca que propusiera Lipovetsky <sup>85</sup>, que inunda de manera narcótica todo lo ceremonial y litúrgico, haciendo menos grave la tragedia hedonista del consumo exacerbado. "No cabe esperar transformaciones sustanciales en lo culturalmente establecido y estéticamente dominante. El kitsch es tan necesario al mercado que no resulta concebible su desaparición." <sup>86</sup> La risa queda devuelta en el espejo y hemos asumido que es mejor la copia, la parodia.



Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q.", 1919.

fig.81



## PARODIA.

Como si el acertijo del huevo y la gallina se tratara, es complicado establecer que fue primero, si el objeto real o su copia, su parodia. Si no fuera por esta salvedad, por tratar de emancipar el arte de su origen ontológico, podríamos establecer claramente que todo el arte, al fin y al cabo, es parodia. Esto es, que cada nueva copia reinterpreta algo de la anterior, y que en esencia se podría imaginar que para un escultor de la antigua Grecia, le parecería una broma de mal gusto todo el renacimiento. Salvando este paralelismo y estas conjeturas podemos entender y definir la parodia como un parecimiento, un *ethos* común, una copia depauperada de una realidad fría y de una promesa constante de posibilidades alternativamente mejores en la que se vence la rigidez de las formas y convenciones.

*“La mayor parte de quienes teorizan sobre la parodia vuelven a las raíces etimológicas del término: en griego el sustantivo parodia significa “canción que cuenta”, y allí se detienen. Una observación más minuciosa de esa raíz suministra, sin embargo, mayor información. La naturaleza textual o discursiva de la parodia (como opuesta a la sátira) es clara en lo que se refiere a la parte de la palabra odos, que significa canción. El prefijo para tiene dos significados, sólo uno de ellos es el que habitualmente se menciona —el de “contra” o “en contra.”<sup>87</sup>*

Pero la parodia es un *campo* complejo y podría fácilmente derivar en la sátira o en la ironía, son dos aspectos que hacen de la parodia un lugar escurridizo. Aunque la recreación del original en cuanto estilo, forma o alusión es en definitiva lo que construye el mecanismo de este extendido campo para el humor.

*“A diferencia de las formas monotextuales, como el pastiche que enfatizan la similitud más que la diferencia, la parodia es una síntesis bitextual. De alguna manera, podría decirse que se parece a la metáfora. Ambas requieren que el decodificador construya un segundo significado a través de inferencias sobre lo declarado en la superficie, y complementa lo que se sitúa en el primer plano con el reconocimiento y el conocimiento de un contexto, que opera en el segundo plano.”<sup>88</sup>*

Se encuadra la parodia en el ámbito de lo pedagógico cuando por medio de ella aprendemos no solo la aportación de la obra original sino la connotación y los matices que la nueva versión ofrece del artista. El mecanismo de la parodia no solo reproduce los aspectos de las obras, también los reduce. Esa reducción tiene lugar seleccionando aspectos esenciales de la obra que nos resultan imprescindibles para su reconocimiento y luego desvirtuando el resto. Es un proceso tosco y sencillo, pero eficaz, incluso simplemente solo es necesario tomar una reproducción de la obra, y como hizo Duchamp (fig.81) con una postal barata de la Mona Lisa de Leonardo intervenirla dibujando directamente sobre

<sup>87</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, 1ªEd. Nueva York: Methuen 1985. 147p. ISBN 0-252-06938-2. Pág 54.

<sup>88</sup> HUTCHEON, Linda. Op. Cit. Pág. 52



fig.84

Banksy, "*Sin título*"  
(Against Bristol Museum), 2007



Diego Velázquez ,  
"*Venus del espejo*",  
1647-51

fig.83

fig.82  
 Ryca, “The long  
 suffering troo-  
 per”, 2013.



ella unos bigotes. L.H.O.O.Q. es homófono en francés de la frase «Elle a chaud au cul», literalmente «Ella tiene el culo caliente»; el nombre de la obra podría traducirse como «Ella está excitada sexualmente». El ingenioso juego de palabras de Duchamp que intervenía el souvenir de museo ya hacia un vaticinio en 1919 de las implicaciones futuras que luego conducirían al arte Pop e iniciarían las discusiones sobre lo kitsch. Se entiende entonces la parodia como un juego de apropiación, un robo e intervención que es lo que da carácter, forma, *ethos* de parodia.

*“Una de las más claras manifestaciones del posible alcance del ethos paródico puede ser visualizada en la exhibición que, en el verano de 1983, se presentó en el Centro Pompidou en París y que fue montada como respuesta opositora a la gran exhibición de Manet, que se mostraba al mismo tiempo en el Grand-Palais. En realidad, “Bonjour Monsieur Manet” no se burla ni de Manet ni de la muestra del Grand-Palais; si cumplía alguna función era la de rendir un tributo más a un artista que se consideraba a sí mismo un*





fig.86



fig.85

**Banksy, "Sin títulos" (Against Bristol Museum), 2007 (fig.85-88)**

fig.87



*gran apropiador de formas de otros pintores. En efecto, en un momento de ideología documental naturalista, Manet fue considerado un imitador, ya que tomó el plan completo de su Déjeuner sur l'herbe, de Rafael, y el tema, de Tiziano. Entonces, ¿cómo montar una contra-exhibición que mostraba el modo en que otros se habían apropiado de Manet, si procediendo de tal manera se coincidía con lo que dicho pintor hacía? A menudo el método de sustitución fue la parodia, método a través del cual puede verse el rango completo de su ethos. Incluso más compleja que la relación más o menos*



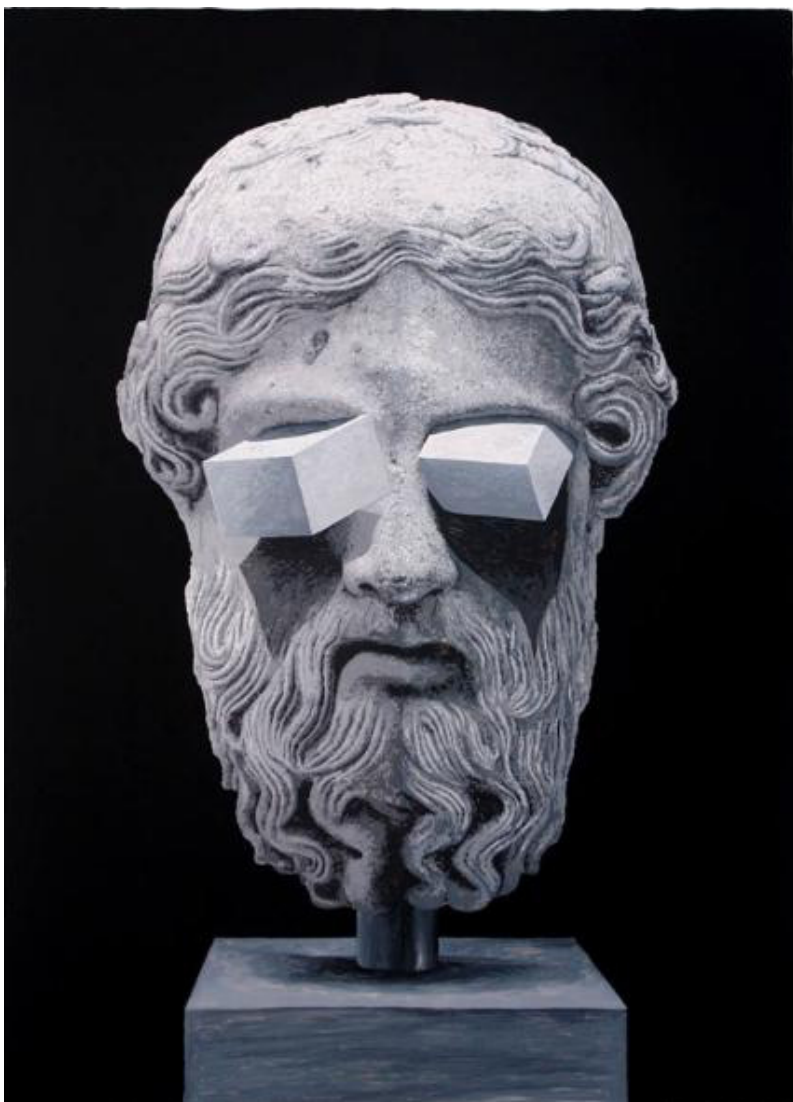


fig.88

*respetuosa de Matisse respecto a Manet, es la de Picasso. Una de las tempranas pinturas de Picasso se llama Parody of Manet's Olympia. Usando el mismo modelo, pero avanzando más de lo que lo había hecho Cezanne en su Une moderne Olympia, Picasso se inscribió a sí mismo en la nueva obra e invirtió las convenciones del original (ellas mismas tomadas de Venere di Urbino de Tiziano): Olimpia es negra, la sirvienta es reemplazada por un amigo, la fruta es sustituida por las flores. En otras palabras, el voyeurismo implícito del original es retrabajado irónicamente para sugerir una escena de burdel. Pero L'Exécution de Maximilien de Manet (que tiene ecos de El Tres de Mayo de Goya) se utiliza de manera diferente de como lo hace la estructura paródica del texto de partida en Massacre en Corée de Picasso. En este caso el propósito parece ser incrementar el horror y el drama a través del contraste irónico surgido de plurales e indescriptibles masacres y de una ejecución romántica individual. A diferencia de la parodia burlona anterior, que es más suave o de sus múltiples retrabajos de Las meninas de Velázquez, esta sátira paródica tiene un ethos negativo que se marca más enfáticamente.”<sup>89</sup>*

Hemos observado que a lo largo de historia del arte la manera de comprender, estudiar e interpretar las obras y sus temas ha sido la copia. Desde los modernos ejemplos citados anteriormente hasta hoy, el cambio no ha sido muy sustancial en cuanto a lo que se refiere a la manera en la que el arte habla del

<sup>89</sup> HUTCHEON, Linda. Op.Cit. 56.



Daniel Arshan, *"The eyes"*, 2003.

fig.89

propio arte y se reinterpreta a si mismo. Pero la inclusión en el arte de lo artificioso y lo mundano, de la cotidianidad publicitaria y del espectáculo mercantil ha construido tal y como augurara Duchamp en L.H.O.O.Q un espacio para la recreación de nuestras interacciones con otros espacios de creación que colonizan el arte.

Mención destacada ocupa la ya más que memorable exposición del artista Banksy que en 2008 realizó en el museo de Bristol (fig.84 a 88), y en el que intervenía reproducciones de obras relevantes de la historia del arte parodiando sus estilos e introduciendo un discurso crítico de carácter político. Las obras incluían desde el *David* convertido a mártir terrorista, vírgenes con i-pods, una venus de compras que parece recrear una diosa del consumismo y de la frivolidad, e incluso una la venus del espejo de Velázquez (fig.83) que se ha sometido a una rinoplastia. Estas obras propuestas por Banksy tienen la particularidad en su reconocimiento de lo paródico, que evidencia la reproductibilidad de las obras y altera su significado. La copia, el parecimiento es casi total, con la salvedad de las intervenciones que le aportan el nuevo giro a la lectura de su



Elmgreen & Dragset, "Adonis", 2001.

fig.90

significado. El grado de semejanzas no es más que una herramienta que ayuda al espectador a vislumbrar los distintos *ethos* paródicos que puede habitar en la obra (fig.90). Por lo general la obra hará hablar de su homónima de manera muy directa, como hemos visto en el caso de la intervención de Banksy, pero el *ethos* paródico puede multiplicarse, y cohabitar en una misma obra referencias cruzadas. Es como si usáramos dos o más marcos de referencia (me refiero aquí a los de Koestler) al mismo tiempo, en un ejemplo claro, vemos como Ryca, en *The long suffering trooper*, 2013 (fig.82), evidencia este fenómeno, utilizando simultáneamente elementos de la cinematografía de la saga de La guerra de las galaxias y el icónico crucifijo de la cristiandad. Esta parodia de *ethos* negativo que parece satirizar al mismo tiempo las religiones y la sociedad del espectáculo, casi construyendo un símil entre ambas tiene un matiz importante de sátira, de corrección de la moralidad. Por buscar una propuesta





fig.91

Eleazar. "Desayuno sobre la hierba y un servidor tomando el sol", 2011

anterior y haciendo un ejercicio de complejo en el que buscamos la parodia en otros terminos muy diferentes a los de un reconocimiento figurativo de los ethos paródicos, es posible hallar en obras aparentemente desvinculadas de lo humorístico la parodia. *"Minimalismo y conceptualismo parodiaban el consumo tensado hasta sus extremos la contemplación –parodiada, a su vez, por la industria cultural, que sin embargo, la simulaba como pauta para sus productos–, pues, ¡qué contemplar y qué consumir del objeto...! Sin embargo esta parodia no ha tenido otro efecto que aumentar la distancia entre el arte y el público."*<sup>90</sup>

Lo cierto es que otros muchos ejemplos colman el mundo del arte y son muchos más fáciles de identificar las fuentes a las que parodian, como apuntaban las teorías sobre el humor, mientras más sencillo resulta el reconocimiento del desenlace del chiste más hilarante resulta. Y aunque el ejemplo anterior estaba basado en reconocimientos e interpretaciones que se mantenían dentro de

<sup>90</sup> BOZAL, Valeriano. Necesidad de la ironía. 1ª ed. Madrid: Visor Dis. S.A.,1999. 112 p. La balsa de la Medusa (col.) ISBN 84-7774-601-X Pág. 91





Hans-Peter Feldmann, "Retrato con ojos extraños", 2003.

fig.93



fig.92

Hans-Peter Feldmann.  
"Venus", 2003.

un círculo elitista del arte y de una reflexión mas compleja, el ejemplo siguiente es tan asequible al público general como desternillante por sus resultados, y es que Eleazar (fig.91) toma como inspiración en muchas de sus obras en la reinterpretación paródica de obras de arte universales, introduciendo texto y alterando con un estilo particular hasta conseguir un resultado, parco, simple, divertido y desvergonzado que se desliza inevitablemente al humor como sucede en su *Desayuno sobre la hierba* del homónimo de Manet.

En lo cotidiano y simple parece perderse también Hans-Peter Feldmann eligiendo objetos sencillos y simples e interviniéndolos apilándolos en conjuntos. "El universo de Hans-Peter Feldmann es la vida ordinaria. De ahí extrae sus temas y los materiales que emplea. La cotidianidad donde suscribe sus trabajos se define por la oposición a otros niveles de la actividad humana, es el reverso de la moneda del espacio tapizado de imágenes superlativas y recortadas que nos animan al consumo."<sup>91</sup>

Así, junto al conjunto de su trabajo recopilatorio de fotografías, postales, juguetes y objetos corrientes, vemos las intervenciones en algunas de las esculturas clásicas (fig.92) que "encuentra" para intervenir y que se limita a mostrar con la simpleza descarnada que desliza a lo humorístico que suele abundar en parte de sus obras. Algunas de ella especialmente simpáticas como Retrato con ojos extraños (2003) (fig.93). Una de las anécdotas más curiosas de este artista describe el complejo mundo de ideas de Feldmann. "En los años 70, un editor que perseguía a Feldmann para que hiciera un tipo de libro para producir en serie, quería un objeto artístico seriado para vender. Feldmann le daba largas, pero el editor no cedía, y al final le hizo una propuesta: un billete de 20 marcos de curso legal, de edición ilimitada sin firmar y al precio de 20 marco. El editor que no debía carecer de humor, acepto."<sup>92</sup>

Otro ejemplo más cercano a lo publicitario, o a lo mediático por acertar más

<sup>91</sup> TATAY, Helena. *Hans-Peter Feldmann. Una exposición de arte*. Museo nacional centro de arte Reina Sofía. del 22 septiembre 2010 -28 febrero 2011. Depósito Legal: M-40186-2010

<sup>92</sup> TATAY, Helena. Op.cit.



KAWS, "Kimpson", 2004.

fig.94

con la similitud de este fenómeno que engloba el diseño, el marketing y el arte a partes iguales es KAWS (fig.94), nombre con el que se presenta Brian Donnelly a la comunidad artística, y con el que firma unas obras con la que parodia y reinterpreta en su diseño particular los estilos de otros personajes de la televisión el cine y la cultura popular en general. Su exponente máximo es un personaje inspirado en el Mickey de Disney al que le ha incorporado un par de huesos cruzados y una tosca calavera convertidos sus ojos en dos cruces que, en lenguaje del comic recuerdan a cuando algún personaje esta KO, o directamente muerto. Su obra utiliza la parodia para irónicamente criticar en aquello en que se está convirtiendo, un producto de consumo de las masas. Casi podría decirse que en ocasiones este tipo de obras también se deslizan en lo kitsch, "Clement Greenberg ha afirmado que mientras la vanguardia imita el acto de imitar, lo kitsch imita el efecto de la imitación." <sup>93</sup> En ese efecto imitativo la parodia se ancla al motor fundamental que la alimenta: su parecido.

<sup>93</sup> ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2011. 454 p. ISBN 978-84-9989-271-9. Pág. 397

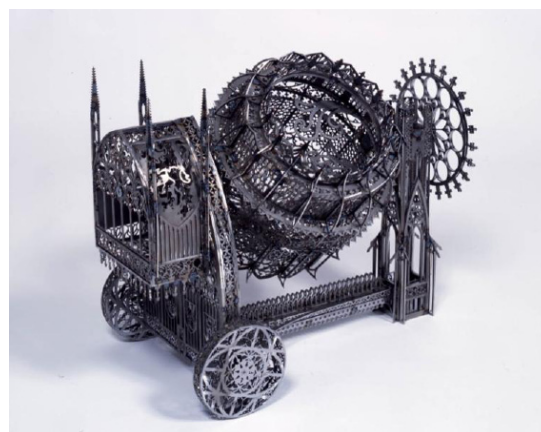




Peter Saul, *"Better than De Kooning"*, 2001.

fig.95

Aunque los elementos que pueden ser reconocibles no estén, en otras ocasiones, de una manera velada se atisba el ethos paródico, en este caso la relación de semejanza pasa por imitar el estilo, los rasgos reconocibles y representativos de una determinada praxis que da, como consecuencia una obra totalmente nueva pero que parece ejecutada por otro artista. Este recurso, simple pero eficiente es del que se vale Peter Saul para parodiar a De Kooning. En el caso concreto de *Better than De Kooning*, 2001, (fig.95) llega a mantenerse el híbrido entre el estilo propio del artista y la supuesta imitación. La parodia aquí toma tintes de burla, y reaparece el típico uso de la superioridad en el humor para degradar comparativamente a De Kooning y hacer un acto consciente



Win Delvoye. "Concrete mixer"/izq. y "Cement mixer"/derch. 2004.

fig.96

fig.97

por parte de Saul de un ensalzamiento irónico de su ego.

La copia del estilo es algo que parece venir implícito en el aprendizaje de los artistas, y necesariamente la transmisión de las técnicas y maneras de proceder a lo largo de la historia del arte han estado presentes de esta manera. Una copia de estilo, que raya el absurdo la contemplamos en *Concrete mixer* y *Cement mixer*, 2004. de Win Delvoye (fig.96-97), donde efectivamente reinterpreta en objetos aparentemente cotidianos los estilos constructivos del barroco y el gótico. En la incongruencia de encontrar los objetos descontextualizados y el regusto de haberlos transformado en estilos a los que tradicionalmente damos categoría histórica de arte encontramos el mecanismo que desencadena el humor.

Este apropiacionismo propio de las narrativas postmodernas no deja otra cosa que una manera de hacer digerible un arte que en ocasiones parece hueco, pero que llena con la carcajada liberadora de lo cómico los espacios carentes de interés. En esto "*Shopenhauer cuando traza la diferencia entre lo artístico y lo interesante, entendiéndolo último como arte que estimula los sentidos del destinatario*"<sup>94</sup> parece establecer una relación directa con el panorama contemporáneo del arte. Observando obras como *Marilyn Monroe Spock*, 2010 (fig.98) de Mr Brainwash un grafitero reconvertido a artista de culto, adivinamos el sentido de vacío que opera en la creación de estas piezas, que no son más que elementos reconocibles de la cultura Pop cocinados en un refrito

<sup>94</sup> ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Pág 400



**Mr. Brainwash,**  
**"Marylin Monroe**  
**Spock", 2010.** Im-  
presión cromatográ-  
fica 57 x 57 cm

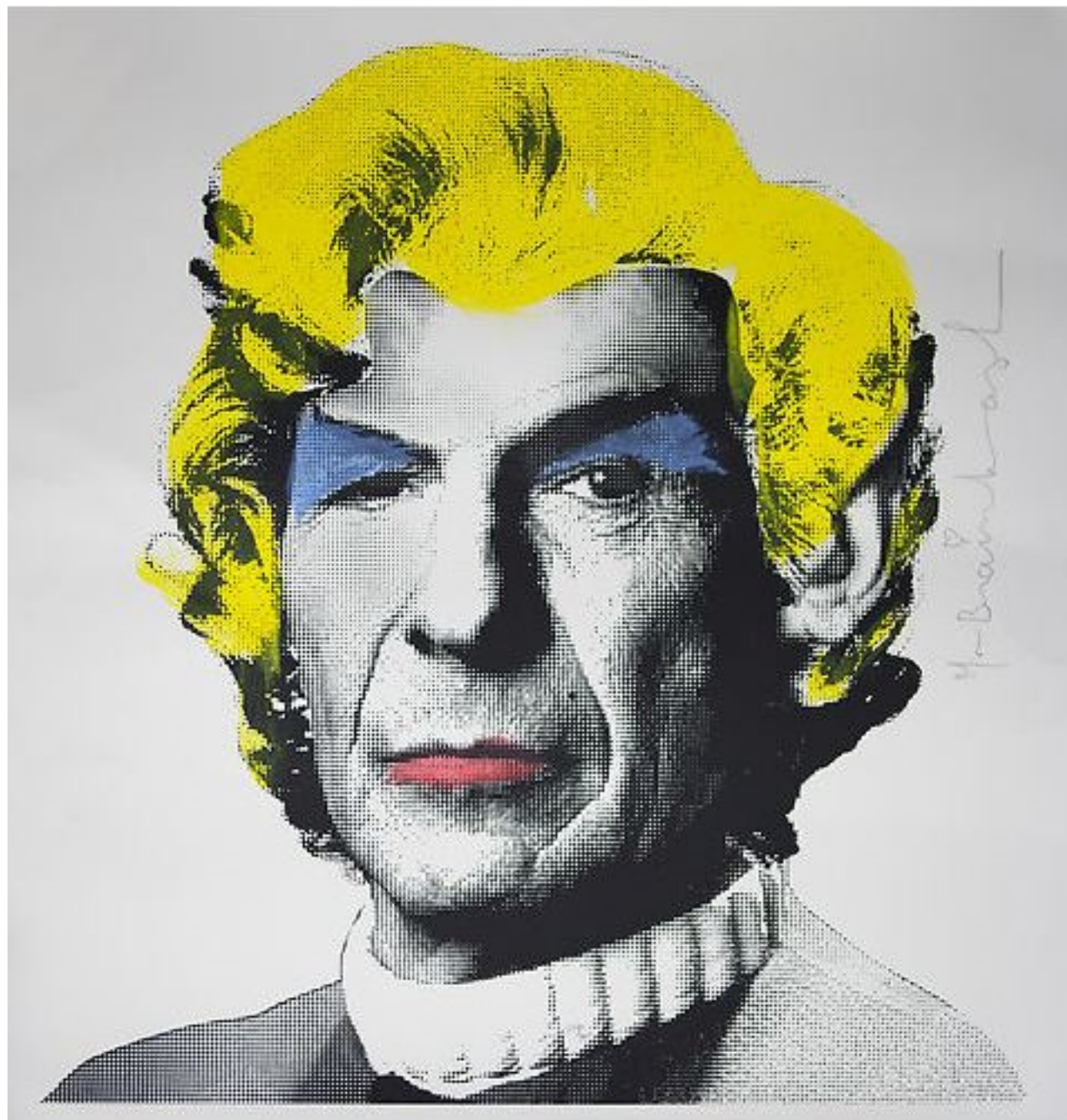


fig.98

de referencias cruzadas cuyo único fin parece ser el entretenimiento puro. En este acto que se confunde lo lúdico y lo cómico, entendiendo lo lúdico como un acto de asociación de elementos dispares que crea nuevos significantes, y lo cómico como resultado del reconocimiento de los parecidos que se reconocen en estas obras que derivan en la parodia.

*"El significado final de la ironía o de la parodia reside en el reconocimiento de la superposición de esos niveles. Es esta duplicidad tanto de la forma como del efecto pragmático o ethos, lo que hace que la parodia sea un importante modo de auto-reflexividad moderna, en literatura (en Salman Rushdie, Italo Calvino, Timothy Findley, y otros), en música (tanto en Bar-*





John Currin, *"After Courbet"*, 2008.

fig.99



Gustav Courbet, *"El Origen del mundo"*, 1866.

fig.100



Rafael Agredano, “La chambre Noire”, 1994-1996. fig.101

*tók, Stravinsky, Prokofiev como en los compositores contemporáneos que hemos considerado), en arquitectura (la Post-moderna en particular), en cine (en Lucas y Bogdanovich, por ejemplo), y en las artes visuales (en Francis Bacon, Picasso, y muchos más). Muchos de estos artistas han indicado abiertamente que la distancia irónica que la parodia ofrece, ha hecho de la imitación un medio de libertad, incluso en el sentido de exorcizar fantasmas personales o, más bien, enrolándolos para su propia causa.”<sup>95</sup>*

En lo imitativo, como falsedad también se haya cierto grado de comicidad, sobre todo cuando la “falsedad” es manifiestamente abierta y el reconocimiento es sencillo y directo. Ejemplificando esto, *After Courbet, Jonh Currin, 2008* (fig.99), da un visión paródica de la obra *El origen del mundo* (fig.100), en la que el mismo título hace referencia al autor parodiado. Rafael Agredano también recurre a ese efecto de falsedad paródica en el que las obras, de un modo igualmente autoreferencial imitando a Picasso, caen en la comicidad. *La chambre Noire* (fig.101) y *Avignon guys* son ejemplos claros de ese apropiacionismo. “Los neo y los pos hacen de la repetición la medida de sus imágenes y parodia, en la búsqueda de la pequeña originalidad, la novedad aparente de lo siempre igual.”<sup>96</sup>

La parodia es a todas luces hermana de la ironía, un camino que recorren obras por caminos similares para llegar a puntos similares. Lo que hay de ironía en la parodia, o lo que pueda incrustarse en la parodia de otros campos de humor, como la sátira, el kitsch, la incongruencia, etc. es objeto de un complejo discernimiento, y como hemos apuntados en otros apartados, una construcción ecléctica de artista y espectador en una comunicación entrópica.

<sup>95</sup> BOZAL, Valeriano. Necesidad de la ironía. Pág. 41

<sup>96</sup> HUTCHEON, Linda. *Op.cit.* Pág. 54.





fig.102

John Baldessari, *"Baldessari sings Lewitt"*, 1972. Grabación audiovisual. Vídeo monocal, b/n, sonido, 12 min 48 s (inglès).



fig.103

Barbara Kruger *"I shop therefore i am"*, 1987. Impresión fotográfica, vinilo. 281 x 287 cm



## IRONÍA Y SARCASMO.

Un encuentro con lo inesperado. Una realidad defraudada y un mensaje oculto en la botella, es complejo hablar de la ironía y de su mensaje contrario, de su significante opuesto a su significado real y a su ambigüedad. En el arte, la ironía es tan amplia y compleja de capturar como el mismo humor que encierra. Es un acuerdo contractual que cada autor toma por libre a la hora de crear y que no todos los espectadores están dispuestos a firmar o reconocer. Requiere no solo para su percepción una relectura de las obras, es necesario además ser partícipes del juego planteado y poseer la habilidad para escudriñarlo entre líneas.

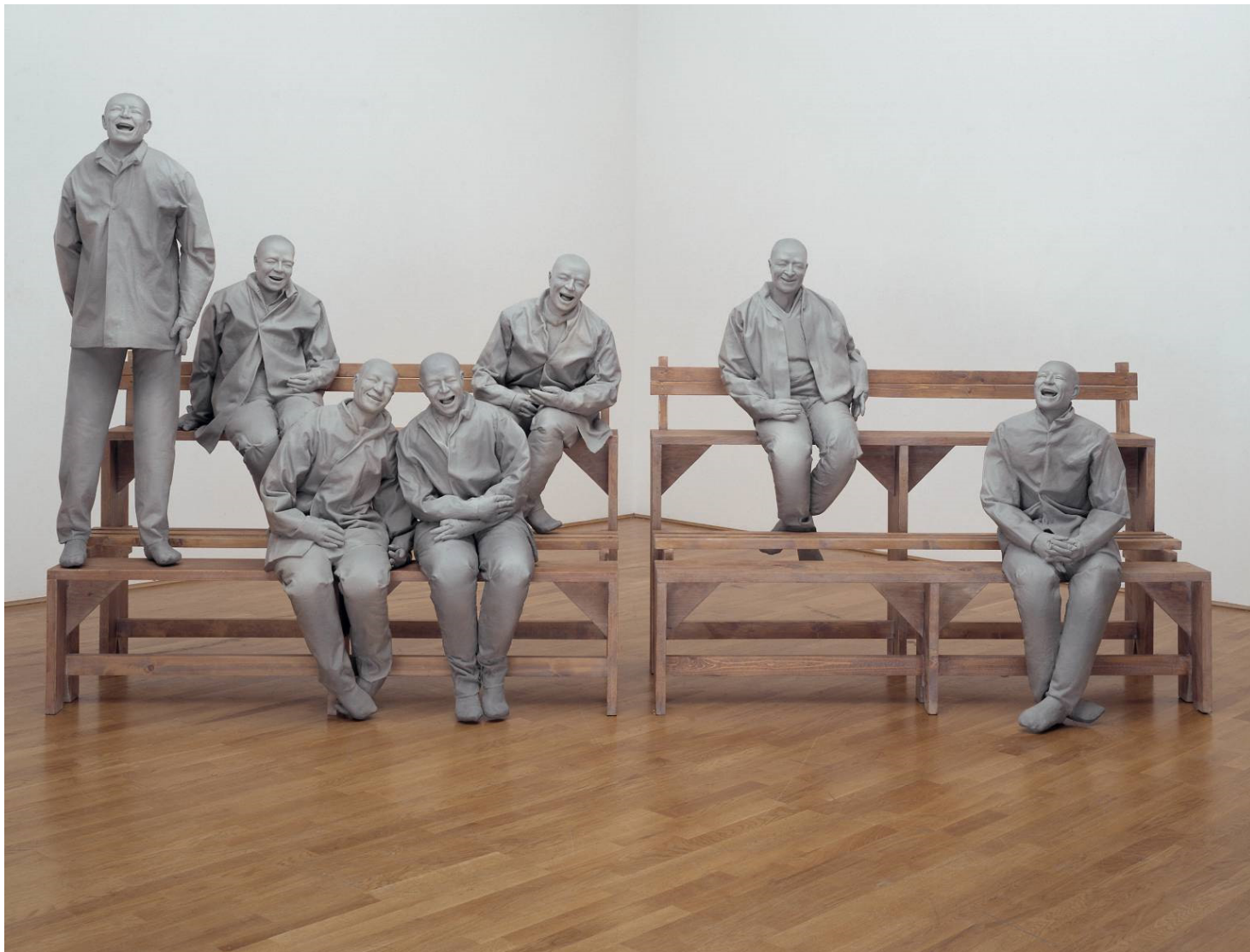
*“La ironía no mira para otro lado. no se concibe como una experiencia distinta, alejada de aquello que ironiza. Si alguna virtud tiene, es que no deja de mano a lo otro: lo observa, pero lo conserva como objeto de su mirada. Lo pone delante, pero ahora como una figura distinta de la que pretende. La ironía no rechaza lo ironizado, sino que, poniéndose a distancia, descubre lo que este dice no es tal. [...] saca a la luz el simulacro pero también aquello sobre lo que el simulacro se ha ejercido. La ironía no es pauta para escépticos: siempre tiene delante aquello que ironiza, lo otro, el motivo ironizado, y también lo otro que surge con su ejercicio, y que al ejercerla se pone de relieve.”*<sup>97</sup>

El sarcasmo es el hermano malvado de la sutil ironía, es más directo y parece no querer jugar a nada, simplemente no hay contrato y plasma su crudo mensaje como si de un áspero guante que lanza un desafío nos cruzará la cara. Ambos, ironía y sarcasmo son herramientas presentes siempre en la creación, maneras de alimentar los contenidos de las piezas de los artistas y el modo de medir sus inteligencias (fig.112).

Tengamos en cuenta la dificultad de la ironía y de su percepción y comprensión, es alta. a la edad de entre 8-9 años los niños aún no comprenden el significado de esta y la interpretan como un engaño; no será hasta más adelante cuando el desarrollo del humor en el individuo, acompañada por un creciente complejo desarrollo de las relaciones sociales cuando la ironía empiece a formar parte de las formas de comunicación lúdicas del individuo. Aún así, no todos utilizarán los mismos códigos y hay personas que no interpretarán la ironía de una manera correcta, llegando a confundir lo lúdico con lo agresivo.

Como en la parodia, la ironía necesita de un referente sobre el que invertir su significado, esta necesidad juega en dos sentidos muy opuestos, por un lado resulta ser siempre la evidencia de la incógnita que plantea el juego de la ironía, por el otro, es el manto de ocultación que embarra el mensaje. La verdad concebida que anula su propio postulado es la madre de la ironía (fig.104). Pero en este aspecto solo nos interesa como muestra de estudio aquella ironía

<sup>97</sup> BOZAL, Valeriano. Op.Cit. Pág. 100.



Juan Muñoz, *"Towards the corner"*, 1998.

fig.104

que ofrece un carácter cómico-lúdico que ayude a entender las obras que analizaremos y a vislumbrar el humor que acontecen en sus hilarantes mensajes.

Si hay que elegir un momento, una obra para hablar de la ironía, no nos queda otro remedio que volver una y otra vez al urinario duchampniano, "[...] *el arte de Duchamp se fundamenta en una descomunal ira hacia el espectador. Esa ira aparece disfrazada de –se combate con– ironía depresiva (indiferencia irónica).*"<sup>98</sup> Toda esa ironía, fruto de una jugada de ajedrecista –Duchamp lo era– dio lugar al punto de inflexión donde aceptar lo irónico, lo indiferente y lo cómico suponía destruir los últimos límites del arte moderno, cosa que sucedió años después cuando la "broma" pasó a mayores y Duchamp pudo tener el reconocimiento y la retrospectiva que merecía como artista.

Apartando la fuente del maná del arte, ha habido otros ejemplos significativos, que ejemplifican el uso de la ironía como campo para el humor y de los que como en capítulos anteriores haremos un repaso fenomenológico pormenori-

<sup>98</sup> KUSPIT, Donald. Emociones extremas. Phantos espiritual y sexual en el arte de vanguardia. 1ª ed. Madrid: Abada Editores S.L. 2007 247 p. ISBN 978-84-96258-83-9. Pág. 53

**Elmgreen&Dragset,  
"Modern Moses", 2006.**  
Carrito de bebe, escultura de cera y cajero automático. 2 71x 37 x 16 cm (carrito) + 94 x 76 cm (cajero)



fig.105

zado que nos ilustre los mecanismos con los que este campo humorístico ofrece. En cualquier caso, la ironía en sentido cómico es una de las herramientas que utilizan los artistas desde hace largo tiempo, en ocasiones como denuncia de problemas sociales, (fig.105) como crítica general y como juego de lo absurdo en último caso. Encontraremos lo humorístico de estas obras en ocasiones en la gran distancia que salvan y en la feroz manera de elaborar de sus críticas, en el ingenio que emplean y los referentes de los que hacen uso, viendo en estos matices la diferencia entre sarcasmo e ironía (fig.119).

*“El mecanismo irónico conlleva la apropiación de referentes formales de estilos anteriores con la finalidad de desmontarlos y desplazar sus significados.[...] Aunque el arte postmodernista haya renunciado a tomar parte en esa carrera de relevos que acabó siendo sucesión de ismos de vanguardia, no parte de cero, al contrario. La conciencia del arte como lenguaje que inauguró la modernidad alcanza en ellos una agudeza tal que evitando la depresión y la impostura, eligen la ironía como solución para seguir pintan-*

<sup>99</sup> EXIT 13. Sentido del humor. Olivares, Rosa. 2000. nº 13. Madrid: Olivares y Asociados S.L. 2004. ISSN 1577-272-1 Pág.28.





Pilar Albarracín, "Viva España", 2004.

fig.106

*do cuadros que parecen algo que no son. Y ese es su valor.”<sup>99</sup>*

En la obra de John Baldessari, *Baldessari sings Lewitt, 1972* (fig.102), el título aporta una explicación directa y simple sobre el contenido. Baldessari canta las treinta y cinco «*Sentences on Conceptual Art*», de Sol LeWitt (1969), forzando el texto de LeWitt para adaptarlo a melodías de sobra conocidas, entre ellas el himno de los Estados Unidos. En este caso, Baldessari disocia el lenguaje de la forma escrita, asumiendo una vez más una estructura sencilla y didáctica que se contradice desde el interior de la misma. Según aclara en su hilarante, delicada e inexpresiva introducción, su deseo es ayudar a que esas frases de LeWitt «escapen», porque «llevan demasiado tiempo escondidas en los catálogos de las exposiciones», y, cantándolas, aspira a ayudarlas a que lleguen «a un público mucho más numeroso». El artista aparece sentado en una silla





Cristina de Middel, *"Afronautas"*, 2012.

fig.107

plegable, de metal, negra, delante de una pared de ladrillos grises. Todo indica una gran seriedad. Hasta el momento, claro está, en que Baldessari comienza a cantar, es decir, hasta que dos registros incongruentes quedan forzados en una yuxtaposición. Al margen del absurdo intencional del ejercicio, vale la pena reseñar que Baldessari asume específicamente dos de las instrucciones de LeWitt: que «el artista puede emplear cualquier forma, desde una expresión verbal (oral o escrita) hasta la realidad física, por igual» (aunque LeWitt no parece haber considerado la posibilidad del canto), y que «si se emplean palabras, y provienen de ideas sobre el arte, son arte, y no literatura». Baldessari extrae las frases de LeWitt y las dispone sobre una página que lee, sin alterar ni un ápice con un insidioso canturreo. Baldessari estaba interesado en mantener los textos inalterados, tal y como hacía en otras de sus obras donde trasladaba textos instructivos. El modo de lectura del texto presta opacidad al mismo y al tiempo que sigue conservando la claridad de las ideas, de esta manera se va socavando la autoridad la autoridad del texto de LeWitt refleja las dudas de Baldessari en torno a su propia capacidad, o la de quien sea, para hablar desde una postura de autoridad sobre el arte. El vídeo de LeWitt se relaciona de esta forma con otros vídeos, *Teaching a Plant the Alphabet* e *Inventory*, que también datan de 1972. En todos ellos, Baldessari adopta la presunta



Fernando Sánchez Castillo, *"Burro Grande"*, 2009.

fig.108

autoridad del docente (teniendo en cuenta que efectivamente Baldessari lo era) y la convierte en algo lúdico y absurdo. Como es natural, incluso cuando ha sostenido que es imposible decirle a nadie cómo crear una obra de arte. El mismo Baldessari comunicó su interés durante mucho tiempo por la pedagogía del arte, sobre cómo enseñar el arte y concluyó que aquella empresa era definitivamente imposible.

Los mecanismos de la ironía están presentes constantemente apareciendo en las obras más dispares, aunque parece que el arte de concepto parece recurrir en el cuestionamiento constante de la condición del arte. Es irónico en este sentido que arte sea algo que precisamente se plantea si algo es arte. Entre las obras de arte que se produjeron durante la época de 1964 a 1969, culmen del arte conceptual, la ironía formó parte de muchas de estas obras, básicamente





Todo por la Praxis, "Cañada Real", 2012.

fig.109

porque el hecho de introducir texto dentro de las obras, mandaba un mensaje adicional y muchas veces contradictorio que enriquecían el significado de las obras. El caso de Barbara Kruger (fig.103) y sus obras da cuenta de este hecho, y casi se podría decir que muchos de sus mensajes, además de irónicos también están cargados de un fino humor. Casi todo el arte desde entonces parece haber estado contaminado por ese carácter conceptual, y en consecuencia de lo que surgió de aquel tipo de arte tenemos el meta-género que lo acompañó, la fotografía documental de mucha de las acciones, happenings y performances que irremediamente tuvieron que ser testimonio del objetivo fotográfico. *Probablemente no haya un medio tan irónico como la fotografía. la seriedad –la veracidad, la objetividad– de su presentación crea las condiciones idóneas para deslizar mensajes contradictorios.*<sup>100</sup>

Pilar Albarracín parece que sea una de las herederas de este conceptualismo trasnochado que da unos resultados hilarantes. En *Viva España* (fig.106) en un juego de contrastes inconexos se exponen lo tópicos populares de la mujer española sufridora acompañada en una cotidianidad absurda que deja abierta una irónica interpretación para el espectador. *La ironía pone a prueba la apti-*

<sup>100</sup> EXIT 13. *Sentido del humor*. Olivares, Rosa. 2000. nº 13. Madrid: Olivares y Asociados S.L. 2004. ISSN 1577-272-1. Pág. 30

<sup>101</sup> EXIT 13. *Op.cit.* Pág. 30



fig.110

**Markus Hofer,**  
***"Hundeknochen"*, 2005.**  
 Instalación, tamaño  
 variable.



**Markus Hofer,**  
***"Brüssel macht Europa"*, 2013.**  
 Plástico, madera, metal y pin-  
 tura lacada. 25 x 50 x 40 cm.

fig.111



Raimond  
Petibond,  
"Dont Fuck",  
2010.



fig.112

*tud interpretativa del destinatario, creando un nuevo ámbito de discusión, más allá de la que concretamente se desprende de su enunciado.* <sup>101</sup>

Las simbologías alteradas, son otro ejemplo del reconocimiento de ironías y sarcasmos. En este caso, Fernando Sánchez Castillo en Burro Grande (2009) (fig.108) el artista desmonta el símbolo identitario de lo marcadamente español como es el toro que acompaña la famosa marca Osborne para sustituirlo por un burro con las mismas dimensiones. En esencia algo muy parecido a lo que Markus Hofer (fig.110-111) hace de la misma manera con los símbolos pero a nivel europeo.

Cristina de Middel por su parte buscando invertir el sentido de la noticia y su manera de fotografiarla, opta por reconstruir estas a partir de las noticias



fig.113

Rogelio López Cuenca, *"Do not cross art scene"*, 1991-2006.

ya olvidadas, dándoles una peculiar visión. En el proyecto *Afronautas* (2012), (fig.107) retoma una noticia de 1965 en la que el gobierno de Tanzania pretendía elaborar un programa espacial propio. Esta aproximación surrealista a la noticia y al hecho histórico insólito, pero real donde se repasan los distintos tópicos africanos establece una visión de cierta ironía. Lo social y lo icónico se unen en el proyecto que realizaron TxP (Todo por la Praxis) en el que cargados de un sarcasmo abrumador utilizaban la tipografía hollywoodiense (fig.109) para sustituirla por el nombre de una zona deprimida socialmente de las afueras de Madrid donde las chabolas, la población inmigrante y las drogas luchan contra las decisiones del ayuntamiento madrileño de erradicar y desplazar a esa población para maquillar el problema de la pobreza y la marginación. La lectura casi puede hacerse en los dos sentidos y ninguno de los dos espacios parecen salir beneficiados en la tan delirante y abrumadora comparativa.

*Tarea elemental de la crítica ha de ser, pues, el intuir el interés que separa el mero chiste de artista, por ingenioso que sea y por "bien hecho" que esté, de*

<sup>102</sup> LÓPEZ ROJO, Alfonso. "Usos y abusos del humor en el arte". *Lápiz: Revista internacional del arte*. 2002, Nº 179-180, Págs. 30-41. ISSN 0212-1700. Pág 35



fig.114

Julio Falgán,  
“Art Copy  
Center”,  
2008.

*las obras que a través de la ironía nos conducen a una reflexión autentica.* <sup>102</sup>

Pero no solo son los tópicos sobre lo social los únicos que son carnaza de lo irónico, como herederos del arte de concepto en el sentido de una apropiación de la idea de cuestionamiento del mismo arte. Rogelio López Cuenca planteó *Do not Cross art scene* 1991-2006 (fig.113), una obra que originariamente se ejecutaría como una intervención para la exposición universal de 1992, pero que finalmente se produjo para 2001 en la exposición de “Ironía” de la Funda-



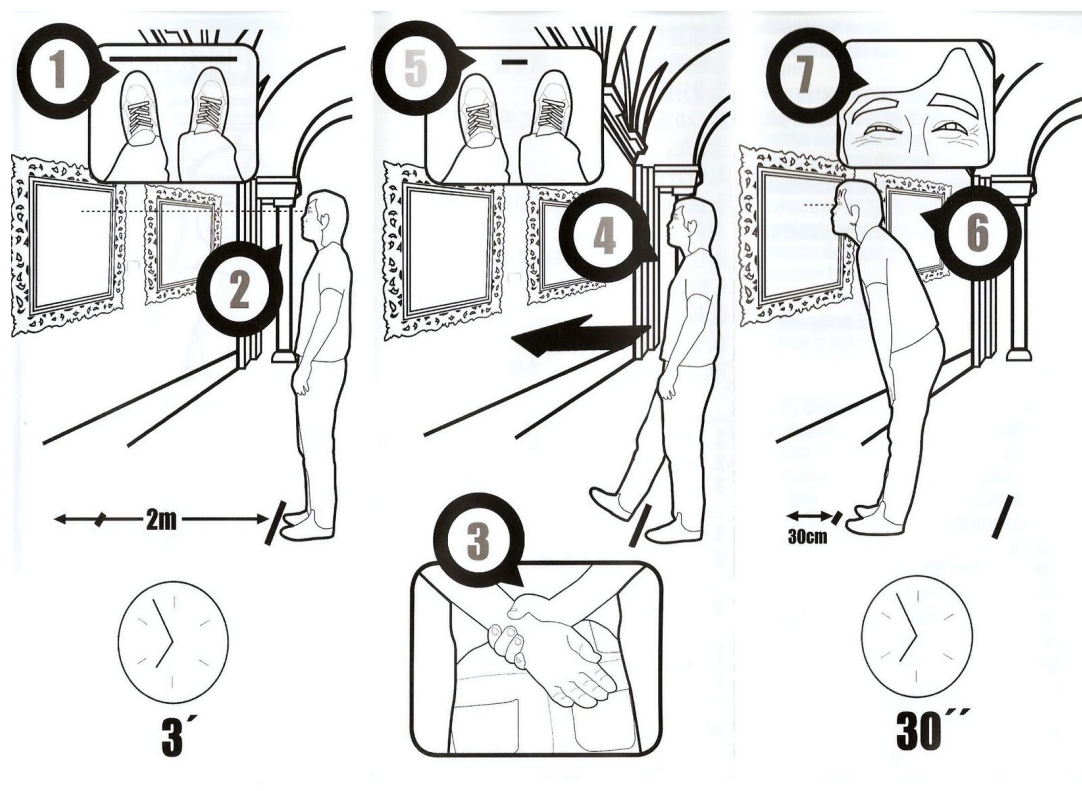


fig.115

Daniel Martín Corona, "Para la contemplación de la pintura", (fragmento). 2010.

ció Joan Miró. Barcelona, y Koldo Mitxelena Kulturnea, Donostia. La obra en sí misma es una cinta de balizamiento con un rotulado que designa la escena del arte, un concepto muy ligado a la serie de Jonh Baldessari *A person was asked to point* (1969). Que no dejaba de ser la interpretación de un comentario literal que el propio Baldessari llevó a cabo al escuchar la frase atribuida a Al Held "El arte conceptual solo consiste en señalar cosas".

Quizá no solo en señalar se halle la cuestión, es posible que como dijera Picasso los genios roban, o en el caso de *Art copy center* (2008) de Julio Falagán (fig.114), sea también una profunda crítica institucional. La obra consiste en una fotocopidora con la que por un pequeño precio el espectador puede sacar una copia de una obra original y llevársela a casa. Es complejo de ver pero parece que estas obras aparecen al amparo del sistema al que critican, lo cual no deja de ser un giro irónico completo y total.

*Se ha de tener en cuenta que los que estamos a diario en el ambiente del arte, las ironías que nos presentan los artistas son algo de lo más cotidiano y que, por ello, la mayor parte de las veces nos resulta ya pan comido [...] las mismas obras que a los habituales nos conducen a la risa, en ellas pueden producir un choque brutal que en ocasiones les conduce al rechazo de la obra en cuestión. La ironía es la mayor de las veces un fenómeno netamente contextual y marcadamente situacional.*<sup>103</sup>

La crítica a veces es incluso con uno mismo, con el espectador de la obra y con la manera de acercarnos y ver el arte. Este momento de acercamiento

<sup>103</sup> LÓPEZ ROJO, Alfonso. Op.cit. Pág. 36





fig.116

José Manuel Ballester,  
*"Estudio del artista"*,  
 2008.

al arte, esta situación cotidiana, es lo que parece ironizar Daniel Martín Corona (fig.115) con *Para la contemplación de la pintura* (2010) donde la propia obra consiste en indicar como se tiene que observar correctamente una obra.

*La ironía no es sinónimo de escepticismo –aunque ella misma se empeñe tantas veces en querer parecerlo–, y, que la ironía a diferencia de la función disolvente que el humor ejerce en su estado primario, nunca se queda callada porque, en el fondo trata es de proponer una salida.*<sup>104</sup>

<sup>104</sup> LÓPEZ ROJO, Alfonso. Op.cit. Pág. 41



Eleazar, "La abuela que se meaba de la risa cuando le subían la pensión", 2011.  
100 x 100 cm

fig.117

En el desdibujamiento del artista, para dar lugar aun espacio de representación vacío que muestra la ausencia de lo no pintado, lo alterado que elimina el ego del artista que creo la obra y la sustancia que le dio sentido a la obra; esta eliminación es la que irónicamente es el eje central de la seria de obras de José Manuel Ballester (fig.116) en las que con medios digitales elimina los protagonistas de los de conocidas obras de la historia del arte. Así ocurre en *Estudio de artista* (2008) en es que un desaparecido Vermeer y su modelo han





Maurizio Cattelan, *"If a Tree Falls in the Forest and There Is No One Around It, Does It Make A Sound?"*, 1998.

fig.118

dejado el espacio para que tome protagonismo el espacio donde estaban. El intercambio de elementos que tornan a las obras de significaciones distintas, es uno de los recursos mas empleados en el arte. Esto genera un infinito de obras cuya posible lectura irónica y por ende humorística sea inabarcable.

En este intercambio de significados entre lo metafórico y lo irónico participa Cattelan (fig.118) en la obra *If a Tree Falls in the Forest and There Is No One Around It, Does It Make A Sound?* (1998) donde una televisión a lomos de un burro hace las veces de un Cristo imitando la entrada a Jerusalén. El delirante título que tiene la obra solo hace acrecentar la sensación ligereza y comicidad sobre el tema.

Pero más delirante y contundente parecen ser las obras de Eleazar, series absolutamente cómicas (fig.117), con un particular estilo entre lo cubista y el comic, donde el mensaje y las formas acompañan un mensaje de la obra claro, simple y directo que no da lugar a equívocos sobre la clara intención de des-



Wim Delvoye, "Diet Cola", 2003.

fig.119

atar la risa en el espectador. En *La abuela que se meaba de la risa cuando le subían la pensión* (2005), es un escueto ejemplo de la amplia obra con la que cuenta este artista, en la que el texto simple y directo choca con las imágenes cercanas al art brut de Dubuffet y desencajan en la ironía primero y en la incongruencia después. Los mensajes textuales de las obras de Eleazar están anclados en la cotidianidad

*—Y sin embargo, como no esbozar una sonrisa, quizá amable, quizá no, ante este estado de cosas; cómo no sentir cierta complicidad con lo paródico de tal situación. Así parece mostrarse Eleazar, que a través de ciertos signos, ciertas palabras, lanza un guiño de compasión por el dolor del hombre y del mundo. Es una ironía, la suya, menos hiriente que tierna, a través de la cual parece manifestar su empatía con el pequeño Apocalipsis que cada uno de nosotros experimentamos a diario—. <sup>105</sup>*

Y basta con ver que los ejemplos saltan de aquí a allá en pos de una ironía sempiterna que no deja salida a otra cosa que la risa. La risa como un ente que

<sup>105</sup> PEQUEÑOS APOCALIPSIS (Y OTRAS INOCENCIAS). Eugenio Castro. (Catálogo, noviembre 2005) <http://www.eleazar.es/curriculum/criticcas00.html>, consultado el 15/03/2014





fig.120

Curro González, *"Como un monumento al artista"*, 2010.  
Bronce policromado.. Tamaño natural

cauteriza las heridas y consigue dilucidar por un pequeño instante la verdad del mundo. Quizá por ello el mundo nos resulte tan incongruente y extraño, tan extraño como la obra de Curro González *Como un monumento al artista*, (2010) (fig.120) que flanquea la entrada al Centro andaluz de arte contemporáneo (CAAC) y que recuerda que más que otra cosa, el artista es mas bien un payaso, un hombre de las mil tareas que trata de irónicamente darse toda la importancia del mundo al querer enviar su ego al mejor de los mausoleos: el museo.

La incongruencia aguda que muestra la ironía es otro campo que puede aparecer exento como veremos en el siguiente apartado y por tanto digno de mención como campo completo y de propio derecho.



fig.121

Mauricio Cattelan, "Not afraid of love", 2000

## INCONGRUENCIA Y ABSURDO

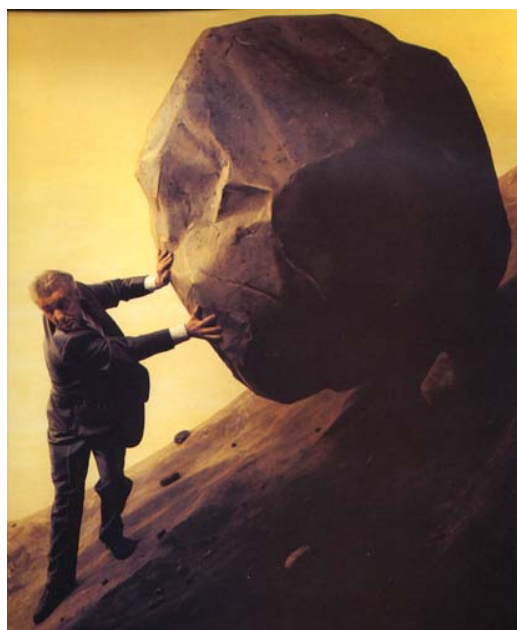


fig.122  
Teun Hocks, “Sisyphus”, 2004.

Una de las defendidas teorías del humor basa su raíz en la incongruencia como elemento indispensable para que tenga lugar el fenómeno de la risa. Bien es cierto que muchas de las cosas sobre las que nos reímos nos resultan a primera vista incongruentes o absurdas, pero no por ello podemos explicar toda la fenomenología del humor. La incongruencia ha formado parte de los esquemas de trabajo de muchos artistas, y en ocasiones supone el eje central de su trabajo. Las investigaciones sobre el azar y otros métodos de creación, como el daliniano método paranoicocrítico que buscaban la inspiración de sus imágenes en los delirantes sueños efectivamente producían imágenes inquietantes y absurdas (fig.122).

*Quizá podamos alcanzar el inaprehensible sentimiento de lo absurdo en los mundos diferentes pero fraternos de la inteligencia, del arte de vivir o del arte simplemente.*<sup>106</sup>

Parece que los periodos de crisis acentúan los procesos creativos más dispares, quizá por eso un joven Wigenstein escribiera en su diario: “La posibilidad de todas las equivalencias, del entero carácter figurativo de nuestro modo de expresión, descansa en la lógica de la figuración”.

*En la medida en la que todo exige una presencia —y consiguientemente el derecho a una representación—, Wittgenstein nos habla de un deslizamiento de toda actitud hacia su reordenación lógica, que, por supuesto, no debe confundirse con la reordenación, o arbitrariedad formal de esa misma lógica. La arbitrariedad de todo discurso fotográfico (gestual) no es sino el enfrentamiento entre “la posibilidad de todas las equivalencias”, ya que TODO el equivalente a algo semejante, tal como hace más de dos mil años lo expresara Zenón de Elea, y la irreductible necesidad de mostrar dichas equivalencias dentro de una “lógica de la figuración”, dentro de una lógica, si se quiere, de la comprensión.*<sup>107</sup>

Existe una distancia psicológica entonces que nos obliga a buscar las relaciones entre aquello que no entendemos o comprendemos. Los patterns gestalticos que influyen y ayudan a explicar un ordenamiento perceptivo y organizan nuestro mundo visual se ven comprometidos cuando el absurdo hace su aparición. Cuando esto sucede efectivamente tratamos de acomodar la información hacia algo ya conocido y de crear un nuevo concepto para asociarlo a la información confusa que se nos presenta, y en esa resolución, que es muchas veces creativa en lo que al absurdo se refiere, exige que complete de alguna manera el intersticio sin sentido que hay frente al espectador. La parte creativa que descubre el absurdo de las cosas, no solo nos proporciona seguridad, también es un modo de recompensa placentero y finalmente un espacio para el humor que provoca lo cómico y la risa (fig.121).

<sup>106</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985 ISBN: 84-206-1841-1. Pág. 9

<sup>107</sup> EXIT 13. *Sentido del humor*. Olivares, Rosa. 2000. nº 13. Madrid: Olivares y Asociados S.L. 2004. ISSN 1577-272-1. Pág. 54



fig.123

Alphonse Allais, "*Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer rouge*", 1884. (Recogida de tomates por cardenales apoplecticos a la orilla del mar rojo)

En genio de Alphonse Allais (fig.123) llegó mucho de antes que Malevich y que John Cage pasaran a la historia por pintar *Blanco sobre blanco* y por componer 4:33, a la abstracción monocroma y a las composiciones musicales mínimas. Con ayuda del humor y el absurdo Allais fue pintor, compositor y un escritor prolífico en esta temática. Es un precursor del dadaísmo y del surrealismo que muchos tendrán en cuenta. Durante su vida se dedicó entre otras cosas, a la dirección de revistas satíricas de la época. Muere en 1905 de una embolia pulmonar, sin abandonar un ápice de su humor. Ignorando la recomendación de reposo del médico, va al café, como todos los días y, a un amigo que lo acompaña de regreso a su casa, le hace la última broma: "¡Mañana voy a estar muerto! Te ríes, pero yo no. Mañana, ¡voy a estar muerto!" Tal como lo había predicho, muere al día siguiente.

Magritte (fig.124-125) posiblemente junto a Dalí, sea por ejemplificar, uno de los que trabaje más finamente la idea del absurdo y la incongruencia en el surrealismo. Al contrario de lo que Dalí terminó llamando hiperrealismo metafísico una deriva más ligada a la idea del subconsciente, Magritte tiene un sesgo más filosófico en su obra y en la elección de los temas. Sobre todo en su tra-





fig.124

**René Magritte "Smoking pipes" 1938.**  
Tinta sobre papel.

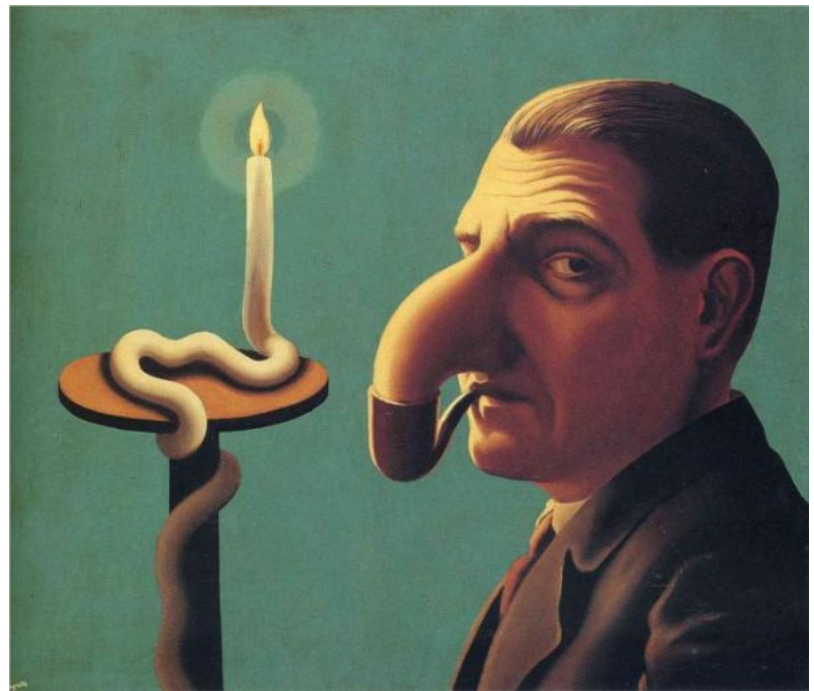


fig.125

**René Magritte, "Lámpara filosófica", 1936.**

bajo se pretende dar una visión alterada o alternativa de la realidad que dotó al surrealismo de una importante carga conceptual. Al tratar de plantear esa sensibilidad alternativa de las cosas, Magritte recurre a la incongruencia y al absurdo que se produce al alterar las imágenes. Uno de sus motivos recurrentes o fijaciones en su pintura es el encuentro de contrarios, de realidades contrastantes que se unen, resultando paradójicas y extrañas. Si bien es cierto que Magritte no buscaba el absurdo y la incongruencia para encontrar el humor y lo cómico, pero si se desprende este de manera accidental del confrontamiento de dos espacios o planos de ideas distintos al mismo tiempo. Al fin y al cabo, descubrir el puzzle que propone Magritte en sus obras, con la disyuntiva entre pintura, representación y realidad, ofrece la misma recompensa placentera al espectador que consigue vislumbrarlo que el al que elabora respuestas alternativas o certeras en una obra con contenidos incongruentes.

El absurdo como aquello que rompe la lógica de una línea vital y se enfrenta al desequilibrio de lo sensato, sorprende por lo inusual y la anomalía que produce. Es por ello que prácticamente antes de del Dadaísmo no hubiera otros ejemplos de absurdo relevantes salvo en lo referido a lo existencialista de la tragedia clásica del mito de Sísifo. Y es que el absurdo es en el arte una consecuencia y no un fin, puesto que nació al amparo de las guerras mundiales y continua hoy día enmarcado en la crítica del comportamiento humano más irracional que continua enmarcado en las guerras, las pandemias, la hambruna, el consumismo y otra serias de comportamientos que los artistas consideran propios de conductas absurdas. Esto es así ya que muchas de las obras absurdas que encontramos en el panorama contemporáneo hablan de



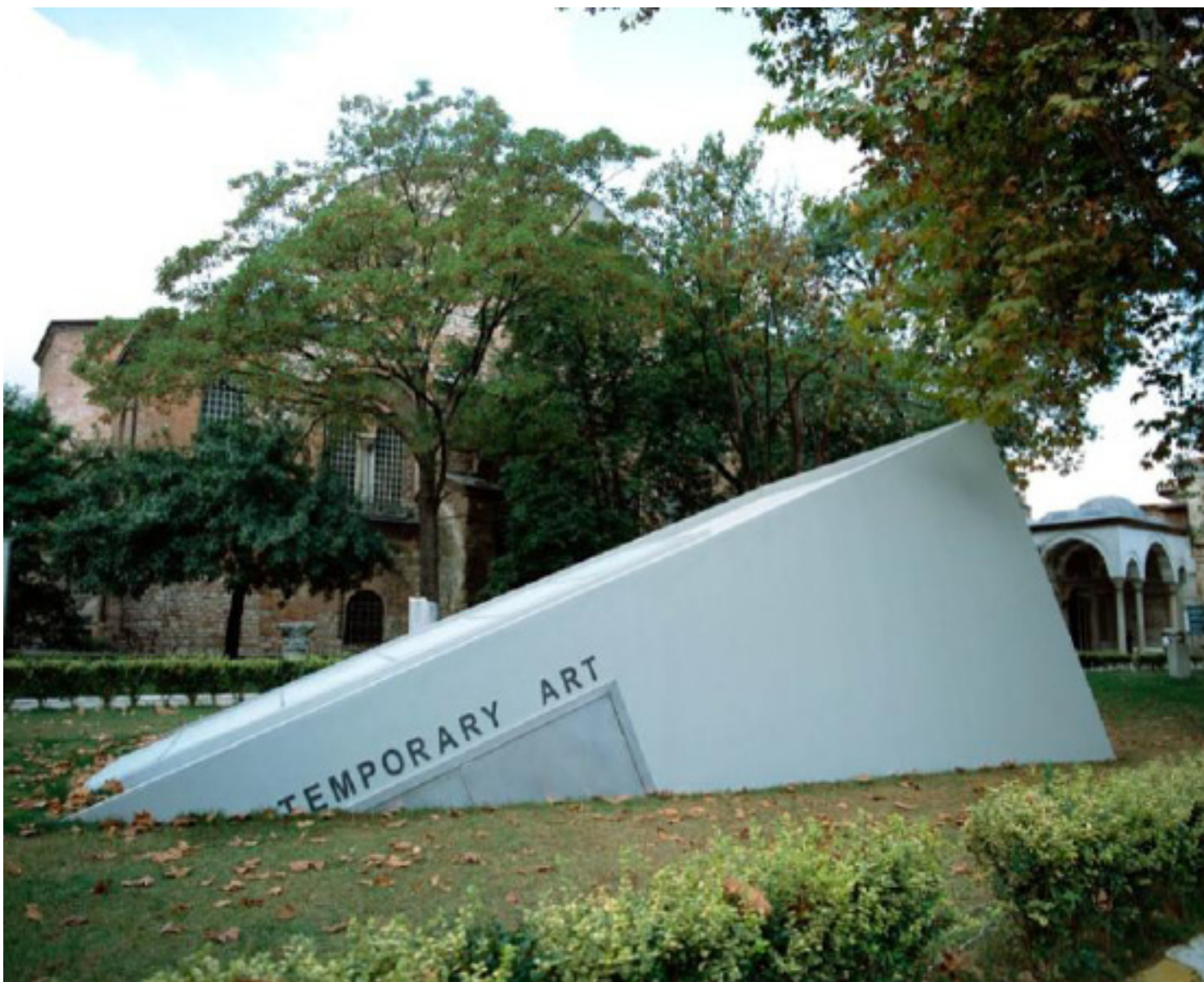
fig.126

Elmgreen & Dragset,  
*"Prada Marfa", 2005.*

esa situación de absurdo e irracionalidad entre otras encontramos la instalación permanente de Elmgreen & Dragset situada prácticamente en medio de la nada (a unos 42 km de la ciudad de Marfa, Texas) que fue inaugurada en 2005 (fig.126). Los artistas hablan de esta instalación como un proyecto de arquitectónico de land-art pop, y se trabajó junto con un grupo de arquitectos que intentarían que el edificio fuera lo mas duradero posible para que este se fuera degradando poco a poco hasta destruirse –fundirse– con el paisaje. Se está hablando aquí no solo del absurdo del consumismo, sino también de la misma actividad del ser humano, pero una tienda de bolsos casi en medio de un desierto, además de absurdo, –crítico si se quiere–, resulta cómico.

Estos artistas que trabajan habitualmente con ese carácter entre la crítica y el humor en donde se desenvuelven a la perfección, también han realizado series de obras en las que la incongruencia, la metáfora y la ironía están presentes. Dentro de la serie Powerless Structures, sitúan otro de sus puntos de interés son los mecanismos relativos al arte contemporáneo. De tal modo, cuestionan el cubo blanco como espacio expositivo oficial y lo entierran, lo cuelgan de





Elmgreen & Dragset, *"Traces of a Never Existing History / Powerless Structures, Fig. 222"* 2001

fig.127

globos para hacerlo flotar, lo ondulan como un tobogán o rompen las paredes para abrirlo al exterior.

Más que un enterramiento en *"Traces of a Never Existing History"* (fig.127) el espacio del museo parece hundirse en un naufragio total. Haciendo referencia al espacio en el que terminan finalmente confinados las obras de arte, el absurdo de encontrar la representación del museo como cubo blanco enterrado y olvidado si se quiere, resulta un sencillo acertijo y un resorte fácil para detectar el humor.

EL absurdo también se encuentra en los títulos que se dan a las obras, en un ejercicio lingüístico que termina en la provocación. Elazar construye algunas de sus obras en una simplicidad directa que apabulla al espectador en un resultado plástico que acompaña el particular estilo del artista que narra en lo grotesco como medio de expresión una manera de entender las relaciones







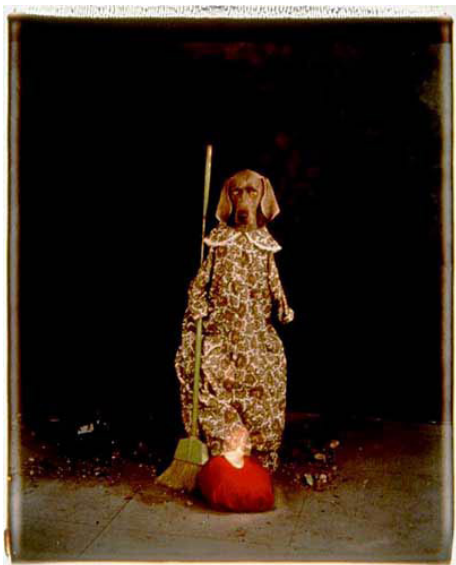


fig.129

**William Wegman, “Cinderella with glass slipper”, 1993.**



fig.130

**William Wegman, “Dog Walker”, 1990.**

su condición animal. Reconocemos en las fotografías de Wegman (fig.130) las actitudes humanas pero por el contrario la “perrificación” de la narrativa nos desconcierta. Parece acercarse a esa filosofía animista de la idea de que todo lo objetual está dotado de un alma, de un espíritu, pero esa idea, no deja de ser para la lógica formal un completo y verdadero absurdo, y como tal , en el acontecimiento del descubrimiento del vacío que tiene el absurdo encontramos el humor.

Paola Pivi, parece encontrarse en este mismo complejo estado de lo absurdo en la obra “Untitled (Donkey)” de 2003 (fig.131) cuando un burro parece navegar a la deriva en un pequeño bote. ¿Cómo ha llegado hasta allí? Nos preguntamos ante una imagen cuyo poderoso absurdo nos descoloca e invita al



Paola Pivi, *"Untitled (donkey)"*, 2003.  
Impresión fotográfica, aluminio, frame.  
180 x 224 cm

fig.131  
infinito juego del absurdo y el humor.

Siempre retomamos la misma idea del juego, lo humorístico, lo cómico, y es que la idea de juego, de desacralización y de divertimento siempre estuvo presente en el arte desde que este perdió sus obligaciones con la representación de la belleza y los caminos nuevos de la creación condujeron a un arte más extrovertido. Así se refería George Maciunas a la corriente Fluxus y sus características: —"Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional"—. Y en este sentido Erwin Wurm parece haber encontrado claves que desembocan en una obra que habla de estos principios y no por ello deja de ser compleja, ya que el trabajo de Wurm tiene que ver con el tiempo artístico (fig.132).

*—"Mi exploración de la línea divisoria entre la escultura y el performance me ha ayudado a ampliar más mi concepto flexible de lo que es una escultura. la ejecución y el resultado de One Minute Sculptures es un producto típico de mi concepto: la posibilidad de probar esculturas en pensamiento y acción y, en caso necesario, reproducirlas siguiendo instrucciones escritas*

<sup>108</sup> EXIT 13. Op.cit. Pág. 74

Erwim Wurm,  
"One minute  
Sculptures" 1997.  
C-print, 45 x 30  
cm.



fig.132

*o dibujadas”-.* <sup>108</sup>

El absurdo tiene sus raíz en algún tipo de existencialismo incomprendido, en una cotidianidad sinceramente torpe y brutalmente real que nos acompaña de manera inconsciente a todos, pero que Wurm parece revelar y mostrar sin complejos.

*Entre las apariencias engañosas del trabajo de Wurm puede estar la idea de frivolar con la crítica social o la ironía lingüística del medio .Pero el conceptualismo irónico de Wurm no busca la carcajada, ni siquiera la sonrisa del espectador. [...] Es evidente que no se podrá resistir fácilmente la*





Maurizio Cattelan, *"Sin título"*, 2010.

fig.133





Erwin Wurm, “Looking for a bomb 3”, de la serie: Instructions on how to be politically incorrect, 2003

fig.134

*sonrisa o la carcajada frente a muchas de sus obras, hay mucho de surreal en sus imágenes, pero ¿no encontramos la misma aparente estupidez en el cotidiano de nuestras vidas? Wurm simplemente anula el melodrama.*<sup>109</sup>

Cuando sucede la ruptura del guión con la relevancia y grandilocuencia que esperamos del arte, sucede el descontento, sucede el alejamiento del público, —si es que algunas vez estuvo invitado a nada de esto—, no nos dejemos engañar, el arte de Wurm (fig.134) es absolutamente cercano a la cotidianidad, al suceso noticioso escenificado y a lo banal.

*“El empleo de objetos vulgares, de ropa, de cuerpos como si de objetos se tratase, manipulándolos, colocándolos en la postura que se desea, aunque de forma antinatural, ilógica, absurda: la mujer metida en cabeza abajo en el contenedor de basura, el hombre con los pies en sendos cubos o en bolsas de Prada... ¿absurdo? o tal vez simbólico”.*<sup>110</sup>

Otro de los artistas en los que podemos encontrar el absurdo el alguna de sus obras es Cattelan, en 2010 proponía y colocaba un caricaturesco autorretrato asomando desde un orificio en el suelo de un museo (fig.133). La obra que planteaba el cuestionamiento de los espacios expositivos y dudaba del gran

<sup>109</sup> EXIT 13. Op.cit. Pág. 78

<sup>110</sup> EXIT 13. Op.cit. Pág. 79

# BORRACHO OTRA VEZ



David Shergley,  
"sin título", 2010.

fig.135

cubo blanco que son los museos como máximo guardián del arte. El intrusismo desde el suelo hacia al espectador girar la mirada hacia el supuesto intruso que ganaba más protagonismo en la sala que las obras que había alrededor. Lo cierto es que tanto para el visitante medio –si es que realmente eso existe– como para el especialista en arte resulta una propuesta chocante y absurda en cuanto se refiere a su propuesta formal. Es una invasión, una rotura del esquema en que se suele desarrollar el la secuencia de lo que uno espera encontrar en el museo. Efectivamente lo absurdo, por sorpresivo, resulta muchas veces humorístico.

En lo incorrecto, o extraño David Shergley (fig.135) se recrea en sus dibujos como una manera de hacer un humor singular e inesperado. Como el propio Shergley apunta su obra trata de hacer obviedades.



fig.136

David Shergley,  
"sin título", 2010.

*"Supongo que trato de hacer algo que me resulte sorprendente, extraño o interesante en algún modo. Me suele gustar que tengan un punto divertido, pero no siempre", [...] añade: "Supongo que muchas de mis obras hablan de cosas que son muy obvias, quizás demasiado obvias, para atraer la atención".*<sup>111</sup>

Pero paradójicamente esas obviedades son las que además del toque grotesco en cuanto al trazo de sus dibujos, son las que envían un mensaje absurdo. Entre sus obras conceptuales (sin título, 2010) (fig.136) en la que hace un cartel para localizar una paloma anónima que no tiene mayor relevancia o importancia para el anunciante que hace el cartel. Para el espectador, la lectura parece comprometida al principio, pero luego se vuelve inmediatamente absurda y lo humorístico se apodera de la obra.

Más complejo es conseguir una incongruencia o absurdo en un aspecto visual, ese campo quizás esté más ocupado por lo que se refiere al efecto óptico, y ahí las imágenes dobles, los laberintos de Escher y el arte óptico en general tiene que decir más cosas al respecto. Pero obviando ese campo, Win Delvoye nos lega una poética absurda en *Penalty II* (fig.137) cuando pone de manifiesto la fragilidad del cristal asándolo como material para una portería de fútbol, nos transporta así a un mensaje contradictorio en un objeto imposible. Jugando con el patrón que tenemos aprendidos sobre el peligro de los juegos de pelota en sitios públicos, Delvoye interfiere en el mensaje de la prohibición y nos da

<sup>111</sup> GÓNZALEZ, Lucía. "David Shrigley: 'El humor en el arte no es nada malo'". *EL PAÍS*. [en línea]. 14 de Noviembre de 2011. [Ref. 7 de noviembre de 2014.] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/13/cultura/1321186453.html>





fig.137  
la alternativa absurda y visualmente poética.

Wim Delvoye, *"Penalty II"* (de la serie Goals), 1990-91. Vidrieras, metal, pintura. 208x305x115 cm.

En el absurdo poético se desarrolla la obra de Teun Hocks. Son fotografías en las que el artista se autorretrata como si esperara un acontecimiento que no va a suceder, una espera sin fin, cierto existencialismo en su obra que dirige hacia el absurdo. De nuevo lo sorprendente de lo inalcanzable hace su aparición y la y lo humorístico de desliza al chocarse con lo imposibles.

*"Las fotografías que elabora Teun Hocks son pinturas. Queremos decir: la totalidad de su obra es una, esencialmente la construcción de efectos visuales, de estrategias de de la mirada, de engaños preceptuales, que no existen sin la memoria artística educada en la tradición clásica de la pintura. la fotografías de Hocks nos provoca para que seamos capaces de sentir una fascinación por la narrativa de los hechos y las cosas."*<sup>112</sup>

<sup>112</sup> EXIT 13. Op.cit. Pág. 50





Teun Hocks, “sin título”, 1994.

fig.138

En (sin título, 1994) (fig.138) donde aparece representado limpiando sus propias huellas de suciedad de una habitación con una aspiradora, casi podemos adivinar a un Sísifo contemporáneo cuya tarea impuesta por los dioses es tan cotidiana que abrumba, impacta y nos despierta la sonrisa al ver revelada la torpeza del personaje.

*“La totalidad de la obra de Teun Hocks se inscribe en el hemistiquio que forman estas dos situaciones (arbitrariedad formal versus lógica de la figuración) y exigiendo a ambas alternativas una radical y exhaustiva definición de sus atributos mas brillantes y significativos”.*<sup>113</sup>

Uno de los campos más prolíficos del absurdo, sea quizás la performance por su conectividad con el teatro, y toda la tradición del teatro del absurdo que se desarrolla durante los años posteriores a la segunda guerra mundial desde los años 40 hasta finales de los 60 con figuras tan destacadas como René Marques, Fritz Hochwälder, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Virgilio Piñera, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Tom Stoppard, Arthur Adamov, Harold Pinter, Slawomir Mrozek, Mijail Volojov, Miguel Mihura, Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal. Con influencias fluxistas y de aquella ciencia inventada por los existencialistas de la `Patafísica, el dúo performativo de Los Torreznos. Su trabajo como consideran ellos no es en absoluto humorista en el sentido de

<sup>113</sup> EXIT 13. Op.cit. Pág. 54



Los Torreznos, *"El Arte con sangre entra"*, 2014.

fig.139

una intencionalidad manifiesta, pero reconocen abiertamente que poner determinadas claves en orden conducen irremediabilmente hacia el humor y lo cómico. Lo absurdo, lo cutre y lo idiota del ser humano les nutre para servirse de inspiración. En *El Arte con sangre entra* (2014) (fig.139), se golpean mutuamente con libros de teoría de las artes en un combate perdido por hacerse entender, por hacer comprensible lo que a la lógica le es ajeno. La situación, además de un reflejo y una crítica profunda a las maneras de proceder del mundo del arte, resulta un acontecimiento patético y absurdo.

El absurdo hemos visto ha supuesto desde su introducción en el arte una fuente constante de inspiración para la creación, es un área de investigación fructífera y un campo donde el humor se desarrolla de manera natural. El absurdo revela verdades ocultas, es en comparativa a la no-estética duchampniana un no-mensaje, pero que irremediabilmente se convierte, al igual que la ausencia de estética en Duchamp, en un mensaje nuevo (fig.140). Este mensaje absurdo, muchas veces es la única respuesta no solo a las preguntas que formula el arte, sino a interrogantes filosóficos más elevados.

*Se trata solamente de ser fiel a la regla del combate. Este pensamiento puede bastar para alimentar a un hombre: ha sostenido y sostiene a civilizaciones enteras. No se niega la guerra. Hay que morir o vivir de ella. Lo mismo sucede con lo absurdo: se trata de respirar con él, de reconocer sus lecciones y de volver a encontrar su carne. A este respecto, el goce absurdo por excelencia es la creación. “El arte y nada más que el arte —dice Nietzsche—. Tenemos el arte para no morir de la verdad.”*<sup>114</sup>

fig.140



Marcel  
Duchamp,  
“Ready-Ma-  
de”, 1913.

<sup>114</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985 ISBN: 84-206-1841-1. Pág. 47



**Markus Hofer, “Geeignet Zur Zucht”,  
2007.** Regadera, poliestireno, masilla,  
papel , pintura; 35 x 35 X 20 cm.

fig.141



La metáfora es probablemente la potencia mas fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento dentro del vientre operado.

—José Ortega y Gasset en *La deshumanización del Arte*.



fig.142

Salvador Dalí, "Teléfono-langosta", 1936.

## METÁFORAS VISUALES.

Las metáforas visuales son el resultado de la imaginación desatada de los artistas, objetos dispares unidos por la poesía misma de la creación con el único fin del deleite de la historia que nos narran (fig.114-142).

*Los estudios sobre la metáfora en la imagen son heterogéneos pero abundan fundamentalmente en el ámbito de la publicidad y en el del cine. No hay unanimidad en cuanto a la denominación y podemos encontrarnos con los términos metáfora visual, metáfora pictórica, metáfora filmica, cine-metáfora, metáfora cinemática, metáfora multimedia o metáfora monomodal y multimodal. El término metáfora pictórica se suele emplear para las imágenes estáticas mientras que metáfora filmica, cine-metáfora y metáfora cinemática se refieren a las metáforas que tienen lugar en cine. Metáfora visual es el nombre más amplio ya que incluye tanto imágenes estáticas como en movimiento independientemente del medio en el que se han generado.*<sup>115</sup>

A la metáfora visual se han acercado historiadores del arte, psicólogos, lingüistas, teóricos del cine, realizadores o filósofos. A pesar de las diferencias, podemos clasificar a los autores en tres tipos: los que conciben la metáfora como una figura verbal pero niegan la presencia de la metáfora en la imagen, los que consideran que la metáfora visual existe pero que es una traducción de la metáfora verbal y, por último, los que defienden que la metáfora es anterior

<sup>115</sup> ORTIZ, M. (2010). Integrated Theory of Visual Metaphor.. Communication & Society 23(2), 97-124



Chema Madoz, "sin título", 2005.

fig.143

al lenguaje y de este modo legitiman la metáfora visual.

Una metáfora, en definitiva, es la sustitución de un elemento por otro guardando una relación de semejanza en con respecto del original. En la poética tradicional es sencillo, pero trasladar este concepto a otros campos, como lo es en lo visual se hace cuanto menos complejo. Si además incluimos que esa metáfora no solo tiene que proponer un nueva significación sino que además debe estar cargada de hilaridad, la capacidad para crear estos elementos y juegos visuales se vuelve extraordinariamente compleja.

*Gombrich<sup>116</sup> se adelanta en muchos aspectos a la teoría cognitiva de la metáfora. Se aleja de la noción aristotélica de la metáfora como transferencia y la entiende como un indicador de un vínculo. Considera que nuestro lenguaje está plagado de metáforas y que son indispensables para la mente humana. Analiza un tipo de metáfora que le llama la atención y que denomina "metáfora natural o universal". Este tipo de metáfora surge de la elasticidad de la mente humana, de su capacidad de percibir y asimilar. Otro tipo de metáforas son las "patéticas o fisiognómicas" porque trasvasan un estado de ánimo a un fenómeno. Este fluir de una modalidad sensorial a otra, de crear sinestesias, es una de las propiedades básicas de la metáfora. La sinestesia conecta nuestras experiencias interiores con las impresiones del mundo exterior pero sin una transferencia consciente. De esta forma se*

<sup>116</sup> Gombrich trata la metáfora visual de forma dispersa en sus escritos. Afortunadamente, sus aportaciones se recogen en LORDA IÑARRA, Joaquín, Gombrich. *Una Teoría del arte*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1991, pp. 221-473.



Hans-Peter Feldmman, "Golden Shoes with Pins on Velvet", 2011.

fig.144

*unen, por ejemplo, lo oscuro y lo grave. Esta capacidad de trasladar nuestras reacciones básicas biológicas, como el gusto por la luz, a otro orden es lo que otorga a la obra de arte su carácter metafórico y convierte al artista en un forjador de metáforas que invita al espectador a ver la realidad de otra manera.*<sup>117</sup>

Los elementos sinestésicos que propone Gombrich se descubren rápidamente en algunas de las obras de Chema Madoz (fig.143). Es fácil reconocer en (Sin título 2005) como los elementos interactúan para crear un sonido, una lectura y un resultado cargado de una hilaridad muy arraigada al mundo de la metáfora del cómic. En Shoe with Pins de Hans-Peter Feldmman (fig.144) la irrupción en los zapatos con chinchetas provoca un impacto visual fuerte y rememora una parte de la cotidianidad que se revela en la incomodidad de los cánones de belleza de la mujer. El efecto sinestésico se revela inmediatamente a las usuarias y posibles usuarios de estos zapatos.

*Forceville (1998-2008) es el autor que más ha profundizado en la metáfora visual. Sus escritos han abarcado la publicidad impresa, la publicidad televisiva, el cine argumental, el cine documental, el sonido o el cómic. En su trayectoria ha habido una evolución desde la teoría de la interacción hasta la teoría conceptual de la metáfora. Para superar la dependencia verbal de la fórmula A ES B, el autor propone las siguientes señales que, juntas o*

<sup>117</sup> ORTIZ, M. (2010). Integrated Theory of Visual Metaphor.. Communication & Society 23(2), 97-124



Elmgreen & Dragset,  
**"Gay Marriage", 2010.**  
 Porcelana, grifos, tube-  
 ria de acero inoxidable;  
 123 x 110 x 43 cm

fig.145a

*separadas, darían lugar a una interpretación metafórica:*

**1. Parecido físico.** En el caso del parecido visual, existe un gran rango de posibilidades: tamaño, color, posición, textura, etcétera. El parecido no tiene por qué residir en las cosas sino en la forma en que se han representado. Por ejemplo, con el ángulo o el movimiento de la cámara.





Sarah Lucas, "Au Natural", 1994.

fig.145b

**2. Colocar algo de forma inesperada.** Al situar un objeto en un contexto que no es el suyo y que resulta extraño se muestra un aspecto diferente del objeto. Así, en un entorno musical donde el estuche de un violín contiene una llave inglesa sugiere la metáfora LA LLAVE INGLESA ES UN VIOLÍN.

**3. Entrada simultánea.** Dos elementos de diferentes modalidades se muestran de forma conjunta. Es lo que sucede cuando en la imagen alguien lanza un beso y al mismo tiempo se oye el sonido de unas cadenas para dar a entender que el beso aprisiona.<sup>118</sup>

Humor y metáfora (fig.145) tienen mucho en común, la manera en que se crean y se identifican son comunes a ambos. Los elementos elegidos para una metáfora visual que quiera resultar humorística, serán los que determinen el grado de hilaridad alcanzado. Claves como la cotidianidad de lo representado, formas tamaños etc, serán las que determinen este complejo campo.

<sup>118</sup> ORTIZ, M. (2010). Integrated Theory of Visual Metaphor.. Communication & Society 23(2), 97-124



Max Klinger, *"La muerte orinando"*, 1881.

fig.146a

## HUMOR NEGRO.

El humor negro sea quizá uno de esos campos donde lo aparentemente frívolo se vuelve transcendente. La muerte ha sido sin ninguna duda un espacio de reflexión por parte de todas las culturas humanas, y el enfrentamiento con estos miedos y desafíos ha marcado enormemente la manera en la que vivieron sus vidas. El manejo de esa estresante idea de final dio lugar seguramente desde la invención de la religiones a la compleja idea de Dios (fig.158) y todo el elenco de metafísica que habla de lo transcendente, pero también consiguió dar importancia al presente y a la vida de los seres humanos.

*No se puede intentar explicitar el humor para aplicarlo a fines didácticos. Equivaldría a querer desprender del suicidio una moral de vida.* <sup>119</sup>

Pero el humor negro se remonta quizás mucho antes de que se pudiera teorizar sobre el, y aparece en obras de artistas tan relevantes como Goya o Hogarth entre otros (fig.146). Cave plantearse el aspecto tremendamente social que supone hacer humor negro, ya que en muchas ocasiones colisionará con el tabú, con lo prohibido y con el mal gusto. La libertad que nos concedemos hoy día no parece salvar estas cuestiones, y el espectador puede sentirse agredido en su sensibilidad si no considera a la obra como algo poco transcendente, y esto sucede habitualmente porque choca con los aspectos morales del espectador.

Freud es entre otros uno de los iniciadores de las investigaciones en humor, y como tal ofrecía una visión muy concreta de lo que el consideraba que era el humor el chiste y lo cómico. En su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*, establece que estos factores eran una especie de fuerza liberadora del sufrimiento guiado efectivamente por el principio de placer.

*Una vez hemos logrado reducir también el mecanismo de placer humorístico a una fórmula análoga a las que hallamos para el placer cómico y para el chiste, tocamos al termino de nuestra labor. el placer del chiste nos pareció surgir de gasto de coerción ahorrado; el de la comicidad de gasto de representación (de carga) ahorrado y el del humor, de gasto de sentimiento ahorrado.* <sup>120</sup>

*En oposición al trabajo, la conducta estética no es sino un juego. Podría ser que de la libertad estética surgiese un juicio de peculiar naturaleza, desligado de las grandes condiciones de limitación y orientación, al que por su origen llamaremos juicio desinteresado. En este concepto se hallaría contenida la condición primera para la solución de nuestro problema, o quizá dicha solución misma. La libertad produce el chiste, y el chiste es un simple juego con ideas.* <sup>121</sup>

Es completamente razonable atender a las ideas freudianas para encontrar la

<sup>119</sup> BRETON, André. *Antología del humor negro*. 9ª ed. Barcelona: Anagrama, 2011. 399p. ISBN: 978-84-339-2037-9. Pág. 9

<sup>120</sup> FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. López-Ballesteros y de Torres, Luis (trad.) 14ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2005. 255 p. Biblioteca Freud Alianza Editorial (col.) ISBN 84-206-3789-0 Pág. 242

<sup>121</sup> FREUD, Sigmund. Op.Cit. Pág. 9





“Los espectadores no pueden evitar ponerse en mi lugar. Ser disparado es algo que la mayoría de la gente evita enérgicamente, este performance toca la misma esencia de la vida y es aún, treinta años después, objeto de controversia y discusión. Mientras las pistolas existan, Shoot se recordará”.

—Chris Burden

**William Hogarth.**  
***“La recompensa de la crueldad”, 1751.***



**Chris Burden, "Shoot", 1971**



explicación más plausible al humor negro. Pero es una constante que el humor negro a acompañado al hombre tanto como el sufrimiento que lo provoca y la esperanza de superación psicológica que produce, haciendo que algunos de los más prolíficos en este campo se sientan especialmente superiores al descubrir un extraño placer el rechazo que produce su ideario tanto como el disfrute de este en si mismo. Bretón, docto en este aspecto escribió sobre el tema en el prólogo de la recopilación de textos que conforman su antología del humor negro:

*Para participar en el torneo negro del humores indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. el humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado [...]*<sup>122</sup>

No se entiende el gusto de Breton por la muerte y humor negro, sin entender la estrecha relación que mantenía el surrealismo con la por entonces llamada metapsíquica, la llamada ahora parapsicología de la que Jung daría buena cuenta, y de la que indudablemente surgieron propuestas surrealistas como la de la escritura automática, empleada por médiums y posteriormente como herramienta del psicoanálisis.<sup>123</sup> Ese mundo del sueño parecía estar muy ligado con la muerte, y por ello comentara Bretón alguna vez que el mayor acto surrealista fuera dirigirse a alguien con un revolver y propinarle un disparo en plena calle.

Es posible que por ello Chris Burden se disparara a si mismo años más tarde en lo que sería a todas luces una performance surrealista llevada al extremo. Shoot (fig.147) la pieza más relevante de sus performance sigue siendo en la actualidad motivo de discusión y polémica. En 1971, en el F Space en California, una asistente del artista le dispara con un rifle en el brazo a sólo cinco metros de distancia. Siempre polémico y con acciones en las que ponía en riesgo su propia vida, fue la temática dominante de sus intervenciones, además de la imprudencia. Hay que recordar que aparte de dispararse, Burden se ha crucificado sobre un Volkswagen, gateado sobre vidrios rotos o metido en un saco bajo un coche en medio de la calle.

Al caso, parece que en su momento, en el campo plástico, y mucho antes que Burden hiciera su polémica performance, Bretón se declaró abiertamente seguidor de José Guadalupe Posadas, al que consideraba el ejemplo más claro y conciso del humor negro en el campo plástico.

<sup>122</sup> BRETON, André. *Op.Cit.* Pág. 13

<sup>123</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte.* 1ª ed. Madrid: Lamprave y Millán, 2008. ISBN 978-84-6121362-7 Pág.56

<sup>124</sup> BRETON, André. *Op.Cit.* Pág. 11

*El humor en el terreno plástico, en su estado puro y manifiesto, parece tener que situarse en una época mucho más cercana a la nuestra y reconocer su primer y genial artesano al mejicano José Guadalupe Posada que, en unos admirables grabados sobre madera de carácter popular, nos sensi-*



José Guadalupe Posada, “Don Quijote”, 1890-1910.

fig.148

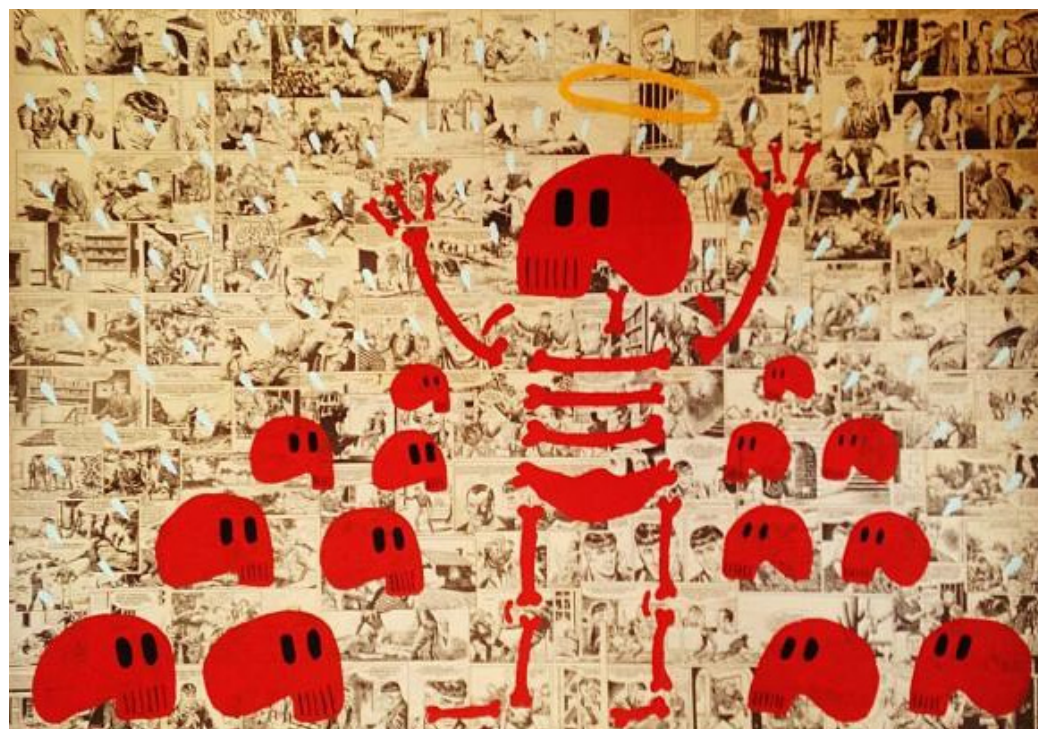
*biliza hacia las agitaciones del a revolución d 1910. Desde entonces , este humor se ha comportado en pintura como en país conquistado.*<sup>124</sup>

*La muerte es democrática, ya que a fin de cuentas, güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera.*

—José Guadalupe Posada

El arte de José Guadalupe Posadas (fig.148) retrata en críticas imágenes, evidencias de la desigualdad e injusticia social existente en la sociedad porfiriana, cuestionando su moralidad y su culto por la modernidad, aunque sus críticas no eran de fondo ya que cuidaba su línea editorial. Describió con originalidad el espíritu del pueblo mexicano desde los asuntos políticos, la vida cotidiana, su terror por el fin de siglo y por el fin del mundo, además de los desastres naturales, las creencias religiosas y la magia. Por su estilo y temática empleados, José Guadalupe Posada, es considerado un artista popular, proveniente del pueblo, que nutrió su obra del imaginario popular mexicano y a quien se dirigió como público. Sus reconocible obra tiene las calaveras como eje icónico y su representación dentro de la cotidianidad, así como el empleo para la crítica social no dejan lugar a dudas del destilado humorístico que se obtiene. En su caso empleado el humor como denuncia social.

El humor negro como campo conquistado por el arte llega a la contemporaneidad flanqueado por muchos artistas que dedican espacios en sus produc-



Anders Scrmm, *"La muerte explicando la muerte"*, 2013.

fig.149

ciones para tratarlo. A modo de muestrario que ilustra los modos de hacer de este campo de humor, se recogen obras cuya manera de comunicar y recoger este humor es singular y ejemplificadora.

El interés de SCRMMN en la historia y la ciencia le lleva a abordar temas como el colonialismo o la religión, para lo que se vale de documentos antiguos, grabados de naturaleza y anatomía o retratos, todo ello tratado desde una percepción contemporánea. Además, en sus dibujos Anders Scrmm hace confluir en una misma vía dos conceptos antagónicos: el drama y el humor.

La naturaleza y su poder es uno de los temas constantes en la obra de SCRMMN, así como la condición humana y sus emociones. Además, en el laberinto existencial que suponen sus dibujos juegan un importante papel las enfermedades, la selección natural y las ciudades del futuro. Su trabajo —que desarrolla a través de esa mezcla de dibujos-iconos, símbolos, papeles antiguos, sarcasmo y cierto toque de acidez crítica— En *La muerte explicando la muerte* (2013) (fig.149) estos símbolos parecen tornarse una paradoja y un juego existencialista que no deja de sorprendernos por su simpleza y contundencia, y donde lo humorístico se apropia del conjunto.

Mariel Klaiton, produce un trabajo basado en fotografía sobre muñecas tipo Barbie (fig.150-151), un trabajo que tiene una narrativa cruenta y salvaje, donde la violencia es incluida como un elemento cotidiano discordante y la muerte está presente en casi todas las imágenes. La artista que comenzó como fotógrafa de viajes, comenta que un día topó en Tokio con una tienda de miniaturas japonesas y que el mundo tan surrealista que y la cantidad de historias





Mariel Clayton,  
*"C is for canopus"*, 2011.  
 Fotografía digital  
 (Canon 50D)

fig.150



Mariel Clayton,  
*"System Error"*,  
 2011.  
 Fotografía digital  
 (Canon 50D)

fig.151





Zbigniew Libera, *"Lego. Concentration Camp"*, 1996. Set de bloques lego.

fig.152

que podía contar con el era enorme. Desde entonces ha trabajado creando situaciones hilarantes cargadas de enorme violencia que revelen un humor negro delirante y tremendamente divertido. Entre los temas destacados sobre los que monta los decorados para luego fotografiar, están el canibalismo, el asesinato, las relaciones sexuales y toda una serie de tabúes de los que parece más sencillo hablar cuando la escena está narrada con juguetes.

Libera, que es bien conocido por el controvertido Set de Campo de concentración de LEGO que hizo en 1996 (fig.152). La empresa LEGO cedió a Libera los bloques de construcción de manera gratuita sin conocer realmente el proyecto completo, lo que permitió al artista introducir la frase "Sponsored by LEGO sistem". Posteriormente LEGO insistió en que no apoyaba el proyecto. El museo Judío de la ciudad de Nueva York incluyó la obra como una parte de una exposición titulada "Mirroring Evil: Nazi Imaginery/Recent Art" (Reflejando la maldad: Imaginería Nazi en el arte). Las críticas hablaban sobre que el artista trivializaba con el holocausto, pero las críticas que lo defendían argumentaban que la obra era un reflejo de la ingenuidad que una mente envilecida requiere para construir un campo de concentración como un instrumento para el terror. Es una visión sobre el Holocausto que contrasta en mucho con lo que se supone debe tratar la temática de uno de las grandes tragedias del siglo XX, por el



Andrés Rabago (EL ROTO)

fig.153

contrario la obra, desde el punto de vista del humor, parece acercarse mucho a una superación del suceso, a una aceptación que tiene que ver más con la visión freudiana de lo que es el humor, y una manera terapéutica de tratarlo.

Un de las peculiaridades que tiene El Roto (Andrés Rabago) como humorista gráfico es la capacidad para retratar la crudeza de la miseria de los acontecimientos humanos (fig.153). Muchas de sus viñetas de las que el mismo considera sátira, se vuelven hacia una abrumadora realidad que nuevamente necesitan del humor patibulario cómplice con el espectador para poderlas disfrutar.

Kimberly Clark es un colectivo de artistas alemán cuyos videos esculturas e instalaciones que suelen mostrar inquietantes imágenes desenfrenadas de placeres nocturnos que cruzan los límites del exceso. El Método de Kimbrely Clark es apasionado y espontaneo y prueba de manera inmisericorde las carencias del hombre postmoderno, su incapacidad para la comunicación y su pobreza emocional. Sus trabajos suelen centrarse en al figura femenina como símbolo



Kimberly Clark, "Next Level" (de la serie Temporary Devotion), 2011.

fig.154





Charles Krafft, "Assassin's Kit", 2000.

fig.155



Charles Krafft, "Germ Warfare Cannisters", 2002.

fig.156



Charles Krafft, "Frag grenade", 2002.

fig.157





**Manuel Ocampo,**  
**"Crucified Monster", 2003.**  
 Óleo sobre lienzo  
 152.4 × 121.9 cm

fig.158

de sufrimiento dentro de la sociedad, así como una manera de rebelión y una manera de expresar la supervivencia del cuerpo frente a la sociedad. El video *Next Level* (fig.154), documenta la reacción de los transeúntes y los propietarios de los bares y tiendas donde una figura fantasmal sin cabeza de una mujer hace aparición. Se trata de una provocación que invade los espacios públicos y llama a la reflexión sobre el consumismo desde una manera hilarante y macabra.

Charles Kraft (fig.155 a 157) siguiendo esta misma línea hilarante y macabra también ejecuta una obra cargada de humor negro. Enfermedades, armas y explosivos son reproducidos en hermosos objetos de porcelana propios de la decoración de un hogar. Entre lo kitsch y lo macabro la obra envía un contrasentido cuya lectura es de nuevo interpretable como humorística.



**Toño Velasco, “Ask for Angela”, 2012.**  
Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cm

fig.159

## RETÓRICAS Y OTROS CAMPOS: RIDÍCULO, PATETISMO, BURLA Y BROMA.

No se debe descartar la posibilidad de encontrarnos en situación de categorizar todo el humor en espacios acotados y restrictivos. El humor que tiene esa capacidad de adaptación situacional se desplaza encontrando nuevos lugares donde tener espacios donde suceder, creando nuevos campos.

Lo ridículo, lo patético, lo burlesco o circense son parte de algunas propuestas que quedan abiertas a campos más específicos y no tan generales y amplios como los que hemos debatido anteriormente. La burla en particular se convierte por ejemplo en el eje central de la serie de trabajos de Toño Velasco (fig.159) que representa a líderes políticos mostrando la lengua en esa actitud infantil. No obstante la representación de la burla en estos trabajos toman un discurso antagónico cargado de ironía que fluye en dos vectores opuestos. Por un lado aparece el carácter punitivo que tiene el hecho de la burla en si, es el empleo del humor como arma hacia el individuo representado. La lengua fuera o al boca abierta, o la representación de la risa ya hemos visto que tiene una larga tradición en la pintura donde es reservada claramente para los estratos más bajos de la sociedad. Así el representado sufre la burla de haber sido retratado con la lengua fuera. Pero a la vez, el claro gesto esta indicado hacia el espectador de la obra, y se trata de personajes políticos los que hacen la burla infantil. En esos dos extremos se hayan estos retratos. La burla recoge la posibilidad del humor, de sabernos superiores o inferiores al mismo tiempo, y por ello reírnos. La burla tiene la capacidad de influenciar socialmente en los comportamientos de los otros, de esta manera, independientemente del nivel de hostilidad de la burla, siempre permite al agresor evadir la responsabilidad del hecho en si mismo y derivarlo hacia la broma, escapando así de la posible censura.<sup>125</sup>

Al tiempo que la burla se emplea como arma, surge a su paso la idea de lo ridículo. Lo ridículo entra en el espacio de lo medible y tiene en este sentido la posibilidad de ser comparado. La comparación del atributo forma con respecto a lo que se ha establecido como norma da lugar al efecto de ridículo cuando las desmesuras propuestas son percibidas por el espectador. Obviamente lo ridículo nace de la confrontación, de la comparativa, y estas comparativas si bien son de tamaños como atributo de la forma, también lo pueden ser en lo cualitativo de esta. Así la RAE lo define en su primera acepción como: 1. adj. Que por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa. En esta acepción se asevera que la extrañeza y la rareza son propias de lo ridículo y consecuencia de risa.

Es la autoirrisión patética en donde se desenvuelve parte de la obra de Robert Crumb (fig.160-161), en sus autorretratos se muestra como un ser enjuto, delgado, torpe asustadizo y sátiro que sucumbe a una sexualidad descontrolada

<sup>125</sup> MARTIN, Rod. Op.cit. Pág. 208





Robert Crum, "The little guy that lives inside my brain", 1986.

fig.160



Robert Crumb,  
"Strong Girl",  
2004.

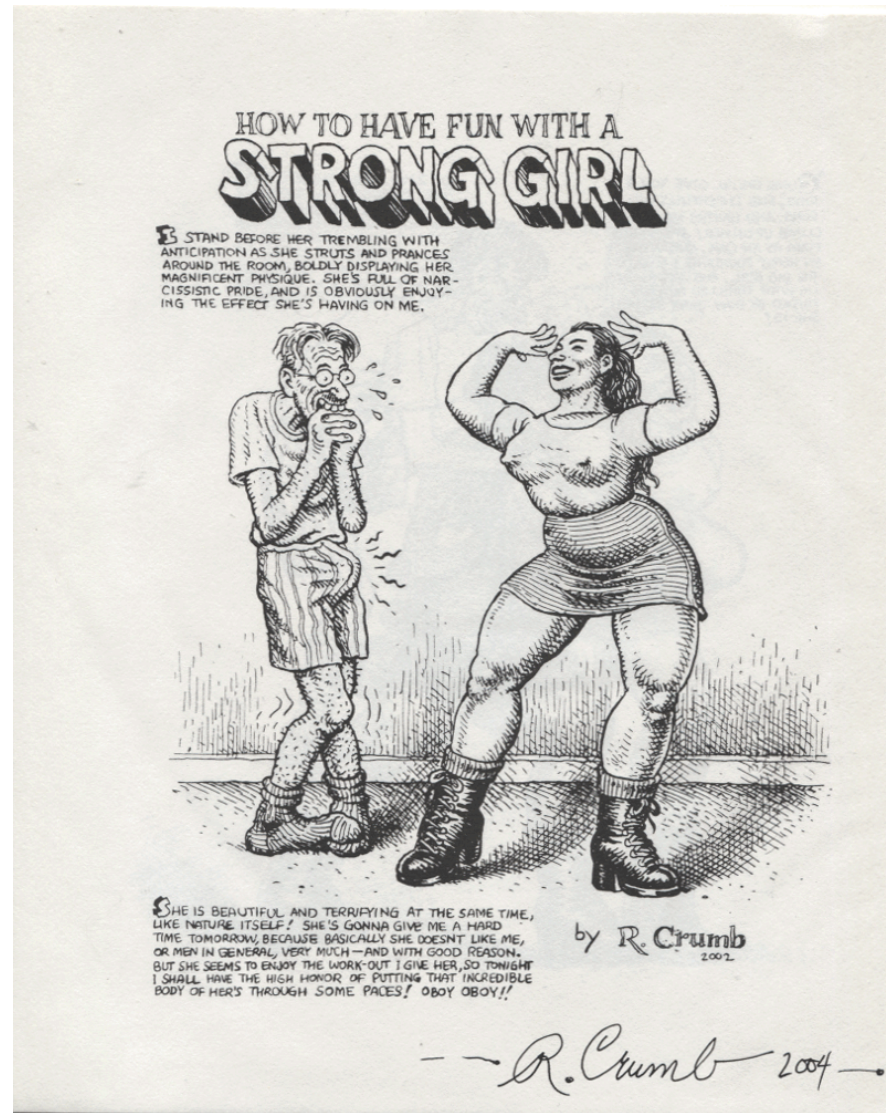


fig.161

y delirante. Lo patético como depauperación de un valor superior también comprende una porción del campo del humor. Lo inferior como se ha señalado es objeto de menosprecio y libera la risa en cuanto la superioridad individual percibe el imposible de peligro o afectación por parte del objeto de lo patético, haciendo posible una vez más la risa.

La artista Pat Oleszko, realiza divertidas performances en las que utiliza el disfraz como principal medio para despertar las situaciones humorísticas durante el transcurso de la obra. Algunas de sus performances tienen que ver con el uso intencionado del lenguaje de manera que crea juegos de palabras en los títulos, como por ejemplo en *The Garden Variety, Glad-He-Ate-Her* (fig.164), en la que su disfraz consiste en una especie de parodia de un gladiador protegido por macetas y flores. Ferando Sanchés Castillo por otro lado reivindica en su escultura surtidor de agua aspectos irónicos, y satíricos al mismo tiempo que emula y recuerda al concepto duchampiano de la *fuenta* y que anteriormente también reinventaría Bruce Nauman (fig.162-163).



Bruce Nauman, *"Self Portrait as a Fountain,"* 1966-67.

fig.162



fig.163

Fernando Sánchez Castillo. *"Fuente con cabeza de Franco,"* 2008.  
Escultura y surtidor de agua  
Dimensiones variables



fig.164

Pat Oleszko, *"Garden Variety,"* 2011.





fig.165

**Gerardo Feldstein, “Ni tanto ni tan poco”, 2012.**  
Masilla epoxi, resina. 30 x 60 x 15 cm.

Entre el efecto óptico y la deformidad grotesca se mueve la escultura de Gerardo Felstein, *Ni tanto ni tan poco* (fig.165), dando otro ejemplo más de lo complejo y disperso que es el humor cuando comienza a diluirse en mezclas eclécticas.

Los campos del humor no están prefijados, son maleables de la misma forma en la que surgen nuevas formas de establecer códigos comunicativos. Las modas, los acontecimientos políticos, históricos, catástrofes o efemérides son sucesos vitales que nos acompañan para formar parte de nuestro entorno vital, y como tal los artistas los reinterpretan aplicando sus filtros y modos de ver. En esas miradas está la interpretación libre de incluir el humor en muchas de sus formas, combinando y haciendo posible que cada uno de los mecanismos que funcionan en cada uno de los campos del humor interactúen entre sí, dando lugar a por ejemplo, parodias irónicas, metáforas absurdas, etc, siendo testigos de un proceso de itinerancias y atravesamientos que dibujarán y darán forma a la manera que comunicaremos y percibiremos el humor en el futuro.





# CAPÍTULO

## IV

PERCEPCIÓN DEL HU-  
MOR: HUMOR FALLIDO Y  
ACCIDENTAL

APRECIACIÓN DEL HU-  
MOR EN EL ARTE



fig.166

Hans-Peter Feldmann,  
*"Family portrait with red nose"*, 2011.  
Óleo sobre lienzo y marco.



## PERCEPCIÓN DEL HUMOR: HUMOR FALLIDO Y ACCIDENTAL.

Existe principalmente un problema fundamental en la percepción del humor que supone una de los escollos más grandes a la hora de establecer los límites perceptivos del humor. Se trate de dos aspectos que suceden independientemente del carácter objetual de la obra y que se extrapolan a la individualidad del sujeto.

Estos dos factores que dificultan la determinación de una estructura clara en el proceso perceptivo del humor son por una parte, lo que podríamos denominar humor accidental y por otra el humor fallido. ¿Qué sucede cuando un autor en su compromiso con la comedia o la parodia, elabora una obra cuya percepción no es recibida como humorística? (fig.166) Es entonces cuando hablamos de humor fallido. El creador intentó por los medios a su alcance despertar la hilaridad en el espectador, pero la no conexión de ambos ha terminado por crear una obra árida y vacía que no se percibe como tal. En el otro aspecto, en el del humor accidental, sucede al contrario, un espectador díscolo ha encontrado dentro de su mundo interior una suerte de relaciones que han surgido espontáneamente y le han resultado hilarante, provocando en él una reacción humorística y despertando su humor.

En estas dos caras del humor reside la dificultad de identificar dónde situar el humor y nos da la clave para concretar su percepción y su elaboración.

Aunque hablamos mucho de cómo funciona ese mecanismo que desata el humor, olvidamos principalmente por qué nos entregamos a él con tanto esmero, y es que el humor, el bueno, actúa como principio de placer, es reconfortante, saludable y divertido. En esencia se podría incluir como una de las necesidades básicas humana.

Ahora bien, el problema como apuntábamos viene en donde situar el humor, y efectivamente las obras de arte aunque puedan despertar ese resorte, no son las que podamos decir “que estén de buen humor”. Incluso la representación de la risa no implica en absoluto la percepción de la obra como humorística. De lo que extraemos que la obra como elemento de un contexto social y de una implicación emocional, crea un marco de comunicación en el que el objeto artístico se convierte en el mensaje, y en el sentido más amplio Macluhaniano la obra como mensaje juega con las ventajas e inconvenientes de ser arrojada a la entropía comunicativa. El espectador y el creador tendrán que tener los mismos nexos en común en lo social para completar el mensaje, y una aprehensión emocional cercana para la conexión del humor.

El humor accidental, sigue complicando aún más si cabe tanto la percepción de lo humorístico, como la artísticidad de las obras.

## **APRECIACIÓN DEL HUMOR EN EL ARTE.**

En los capítulos anteriores hacíamos referencia a las posibles teorías que explican el fenómeno del humor en el arte. Se han descrito los principales medios para crear humor. Ahora queda escudriñar qué mecanismos, medios y fórmulas podemos aplicar para apreciar ese humor.

### **El espacio para la obra**

La concepción del espacio de ubicación en la obra es un paso fundamental e indispensable para entender por qué se hace tan escurridizo el tema. La sacrosanta institución del museo, como espacio expositivo, está concebida para alojar en su interior, desde su nacimiento, lo que se dicta que es arte y qué no lo es. Estas ideas, como marco mental, como guión, plantean un escollo a salvar cuando tratamos de introducir algo que durante mucho tiempo no ha pertenecido a lo que se entiende como Arte. Pero parece necesario e incluso curioso que la comedia necesite de ese guión para hacerse más notable en su espacio museístico. Resulta complicado decir si el espacio condiciona la comedia o no, y si lo hace, hasta qué punto. La experiencia personal me dice que el espectador poco habituado a la experiencia artística es más impresionable que el instruido y que por tanto, le sorprende más encontrar según qué tipo de cosas en el museo.

Muchas de las obras presentadas aquí, pertenecen ya a la Historia del Arte, y desprenden un hilarante regusto, Koons, Banksy, Cattelan, etc. Sus obras ocupan también un espacio en los libros, y en Internet, y por lo tanto, día tras día, la aceptación, así como el valor económico de las creaciones aumenta. Esto no hace sino afirmarme en que el humor, la risa, como experiencia emocional humana, es una de las vivencias a la que deberíamos dedicar más tiempo. Afortunadamente la época de los Espacios virtuales se ha convertido a La red como una galería de lo infinito en donde se encuentran cada día nuevas propuestas que colonizan y luchan por un pequeño espacio en lo que se refiere a recibir visitas y conseguir ser visualizadas por cuantos más usuarios mejor. En esa lucha es donde el recurso del humor como parte del entretenimiento global hace su aparición. El museo, la institución y centros de arte y la galería comercial son receptores de ese fenómeno en cuanto tratan de ofrecer una visión de un arte cuyo estrato categórico se sitúa disperso y la legitimación de los espacios museísticos ayuda a concretarlo como lo que es dentro de las infinitas materializaciones del pensamiento humano dentro del fenómeno artístico global.

### **Promesa de perpetuación frente a lo efímero.**

El arte como consenso social tiene por costumbre explorar los límites que le son acordados de antemano, tratando siempre de ampliarlos de manera que la inclusión de lo que antes estaba fuera de la esfera que lo legitimaba como arte ahora esté dentro. Esos espacios se han visto multiplicados por las redes sociales, por la aparición de proyectos de arte en la calle, por la performance menos institucionalizada, el graffiti, y no olvidar el ya tan antiguo landart. Las propuestas de arte en su conquista de la libertad singularísima del individuo, ha avanzado en los aspectos más diversos, y una de las propuestas más comunes que muchos artistas optan es por hacer sus obras directamente sobre los muros de las galerías y museos. El arte humorístico, es un arte enfrentado a lo apolíneo, hecho para durar el momento que se tarda en ser desenmascarado, comprendiendo que la promesa de perpetuidad quedará fijada tal vez en la materia, pero en ningún caso en un mensaje que concluirá en un tiempo acotado a las formas comunicativas del humor en la sociedad de ese tiempo. Por ello cuando observamos dibujos satíricos antiguos somos capaces de descifrar su mecanismo que nos invita a la hilaridad, pero su mensaje ya se nos hace distante y está manufacturado para los hombres de su tiempo, puesto que nuestra mirada ya es otra.

### **La sonrisa en la obra**

Encontrar una sonrisa en el retrato de la Gioconda de Leonardo, ha sido una de las grandes incógnitas del arte. ¿Qué esconde esa sonrisa salvo ríos de tinta? Pero lo intrigante de la obra es que alguien, ya sea el alter ego de Leonardo o la hija de un noble italiano, decidió hacerlo sonriendo, y en una época donde la transcendencia, la necesidad de quedar retratado para la posteridad, de dejar huella en la historia era primordial, hacerlo riendo, es sumamente intrigante. La higiene bucal en tiempos de Leonardo no tenía que ser muy abundante y no digamos ya la salud dental, en la que los mismos barberos hacían las veces de dentistas. La risa estaba reservada a las representaciones alegóricas, a los locos y los sátiros, pero impensable para un retrato.

La risa en las representaciones ha sido un fenómeno prácticamente del siglo XX, en la que las posibilidades de reproducción y difusión han hecho posible retratar la parte más amable de nuestras emociones, y hacerlo de una manera personal, particular e individual.

Las emociones humanas están muy unidas a las de nuestros congéneres, expresamos parte de nuestros sentimientos a través de la risa o el llanto, y mediante la empatía averiguamos y compartimos esas emociones. Una de las estructuras cerebrales por las que aprendemos nuevos conocimientos y adquirimos





Diego Velázquez , “Los borrachos o el triunfo de Baco”, 1628.

fig.167



Eleazar, “Los borrachos y un servidor con sus amiguetes”, 2011.

fig.168

nuevas habilidades sociales son las neuronas espejo. Cuando visualizamos una sonrisa, inmediatamente estas neuronas espejo reaccionan y nos hacen sentir las mismas experiencias que nos revela la imagen, es la misma sensación que se despierta cuando vemos a alguien hacerse daño, por ejemplo en una caída, despierta en nosotros un daño “espejo”. Con la risa, sucede igual.

El dilema lo podemos afrontar cuando por ejemplo, tenemos una obra que representa una sonrisa, pero, ¿podemos considerarla por ello una comedia visual, podemos encontrar humor, comicidad, etc. por el hecho de ver una sonrisa? Para considerar una sonrisa como integrante de una comedia visual, habrá que acompañarla con otros medios humorísticos. Como sucede cuando se crean obras hilarantes, no se hace solamente uso de un recurso, y suelen venir en un pack heterogéneo, en los que la risa es simplemente un indicativo pero no un síntoma definitorio y concreto que determine lo divertido e hilarante de la obra.

Sucede que con ayuda de la neurociencia hemos descifrado algunas claves de como funciona nuestro cerebro, la risa, es además de una acción física que repercute en nuestro sistema respiratorio y en la musculatura del rostro un indicativo para que otro puedan reconocer nuestro divertimento, así, de manera muy sencilla nuestras neuronas imitan y aprenden de los complejos mecanismos que nos permiten desarrollarnos en sociedad, adquirir conocimientos mecánicos o saber adecuarnos a situaciones extremas. Este aprendizaje visual lo ejecutan las neuronas espejo, que están encargadas de observar a otros como hacen la actividad que otros realizan. Con la risa sucede algo parecido, el mero hecho de observar la risa o la representación de esta hace que estemos predispuestos a reaccionar de manera positiva ante este estímulo de un congénere. Pero bien es cierto que en ocasiones podríamos considerar la risa como un ataque, en ambos casos, la visualización de la risa es un elemento determinante del sentido del humor de un individuo. Entonces se podría considerar que un individuo que toma el cuadro de los Borrachos de Velázquez como “la primera representación pictórica de un botellón” tendría un sentido del humor más desarrollado que aquel que advirtiese un grupo de personas que se mofan del espectador de la obra (fig.167-168).

### **Factores culturales y sociales**

La reflexión sobre lo cultural conduce indudablemente a tener en cuenta que la cotidianidad de unas y otras no serán las mismas. Se puede decir que lo cultural marcará a la hora de que el espectador se involucre en la lectura de la obra.

En muchas ocasiones sucede que la confusión general describe contenidos

que pertenecen más al ámbito de lo lúdico y que poco contienen de cultural. La amateurización y las posibilidades de creación tanto en las artes como en otros campos de la cultura, se ven devaluadas por la facilidad con la que los productos culturales más elaborados y trabajados, son solapados con contenidos mediocres que solo pretenden la publicitación.

Pero hay preguntas fundamentales a la hora de enfrentarnos a esta problemática: ¿Qué es lo cultural? ¿Existen grados distintos de lo cultural? ¿Podemos categorizar lo cultural? Si hablamos de culturas, entendemos que la idea se asocia rápidamente al concepto de civilización o de conjuntos de tradiciones, creencias y comportamientos que definen una sociedad, pero en la posmodernidad, en la época del ciber-conocimiento, de la comunicación sobremasiva, lo cultural se convierte en lo económico, y en una fuente de capital.

A la forma del modelo de expansión cultural norteamericano, los museos y parques temáticos comienzan a confundirse y, en favor de lo pedagógico, la verdadera función que tendrían que desarrollar las instituciones culturales, se



Elmgreen & Dragset, *"Drama Queen"*, 2007.

fig.169

quedan obsoletas tratando de explicar tan solo un conocimiento innecesario en el tiempo de la Wikipedia, y olvidando por completo que el objetivo más plausible no es otro que el desarrollo de la función crítica, de las actitudes, y la creatividad.

¿Cuál es entonces la función cultural del arte? ¿Cuál su función social? ¿Y en definitiva, cuál es la razón de ser del arte hoy? Una lectura detallada de algunos de los fenómenos que atisbamos en el desarrollo y exposición de obras, así como la intrusión del Kisch, lo publicitario y lo escatológico como estética modal, habla claro de nuestra contemporaneidad.

¿Cuál está siendo una de las respuestas que está mostrando el mundo del arte con respecto a esto? El humor. *“El humor, la risa y la comedia, (...) más paulatinamente se están convirtiendo en moda y, por tanto, haciéndose un lugar temático en el complejo mundo del arte contemporáneo y su teoría”*.<sup>126</sup>

### **El movimiento implícito de la imagen.**

El movimiento es uno de los efectos más buscados en la Historia del Arte, recordemos que el cine nace de esta misma necesidad, de querer dejar constancia del teatro del mundo y poder contar historias con imágenes; cosa que ya hacia la pintura, en principio sin “movimiento” real.

Muchas de las obras que se entienden como humorísticas tienen implícito un movimiento, tal y como refería Bergson. El movimiento es uno de los indicativos para que suceda el fenómeno del humor. Entonces, al visualizar la obra, comprendemos que debe suceder un desenlace que nos resulte hilarante.

### **El movimiento explícito de la obra de humor**

En ocasiones, cuando hablamos de movimiento en una obra, nos referimos a un carácter metafórico que esta posee, ya sea en la manera en la que el autor ejecutó las pinceladas, trató de imprimir cincelando la pieza o mostró como acciones congeladas y detenidas. Lo cierto es que algunas obras se mueven, literalmente, ya se trate de video arte o de móviles, incluso obras robotizadas. Esto significa que pueden tener un desenlace, pueden establecer un guión o patrón de los movimientos que hacen y resultar de facto incongruentes, divertidas, hilarantes, lúdicas, entretenidas, sorprendentes, etc.

Uno de los ejemplos que mejor ilustran el movimiento en la obra, es la instalación teatral de Elmgreen&Dragset, Drama Queens (fig.169) en la que esculturas de arte de reconocidos autores como el Rabbit, de Koons, o El caminante de Giacometti, dialogan y se mueven por un escenario de teatro animados por

<sup>126</sup> HERNÁNDEZ Sánchez, Domingo. La comedia de lo sublime. 1ª ed. Torrelavega: Qualéa Editorial S. L., 2009. 206 p. Biblioteca de Filosofía y Estética (col.). ISBN 978-84-936909-5-3. Pág. 11



peanas robotizadas.

Otro ejemplo singular de movimiento en una obra, no tiene nada que ver con lo objetual, nos referimos en este caso a la performance y al arte de acción. Sin duda uno de los generos más controvertidos y comprometidos del arte, a caballo entre lo teatral y lo improvisado, cuenta con muchas posibilidades para desarrollar el humor en él. Tal es el caso, que mucha de las performances tratan lo inesperado y la incongruencia como principales temas en su desarrollo.

### Lo Serio

La antítesis de todo jocoso, baladí, desenfadado y gracioso, lo serio pertenece al ámbito formal de las artes desde su origen. Tratándose de un engaño, de un juego de ingenios, de un asunto que no tiene más sentido y utilidad que el saberse de estar ahí, el arte ha estado ligado con el poder, determinando el estatus social de cada individuo, y en ese juego de arpias que consiste en saberse más poderoso que los demás, del que han participado reyes, papas, chamanes y diletantes. Es un acercamiento al poder y esté no admite lo bufo. El arte es serio por que pretende controlar la realidad misma. Lo serio tiene un lazo fundamental con la fe y la creencia, posiblemente por ello, el arte occidental tiene ese matiz de liturgia y de función aleccionadora que arrastró durante siglos, en la famosa discusión sobre si Jesús alguna vez se tomo algo a risa, la cristiandad ha tenido a debate de manera profusa y se intentó por todos los medios dar una imagen de seriedad, puesto que la risa suponía siempre en el sentido medieval un elemento satánico, de crueldad hacia los demás y propio de los locos (fig.170).

Como apuntara Clement Greenberg, la pintura nunca tubo que ocuparse de los temas, que ya les venían, o presentados o impuestos, y así el artista dedicara más tiempo a la experimentación y el desarrollo de la técnica, pero ese paradigma de pensamiento que toca a su fin con la modernidad, da lugar a que los artistas puedan añadir a sus obras ideas propias que legitimen sus creaciones. Ese juego de legitimar el arte mediante manifiestos que acaeció en las vanguardias trató también de dar seriedad a las nuevas propuestas de arte y solo en la contemporaneidad y en el ámbito de lo postmoderno se adquieren visiones del arte que aspiran a enraizar con otros conceptos que abordan campos como, el comic, el cines, lo multimedia en el campo de la técnica, y el genero, lo periférico, lo étnico, el humor, etc., como tema.

Lo serio se convierte en un estrato inferior de lo grave, y se enraíza con lo sublime. El humor no puede entenderse sin lo serio, y lo serio se entiende como el patrón de reglas establecido con el que describir las reglas convencionales de la realidad. Lo serio es inamovible, estático y lo esperado, un esquema que



fig.170

**Gerardo Feldstein,**  
**"Telaman", 2007.** Telas, resinas,  
calzados; 170 x 40 x 100 cm.

mide el desarrollo lógico de acontecimientos. En lo serio no existe el juego, en tanto que este consiste en variar los aspectos de la realidad para ajustarlos a nuestro gusto, en búsqueda de un placer personal o colectivo y que por tanto abandona la solemnidad. Decir que un juego es serio, es una incongruencia, no existe un juego serio, de hecho no se juega con las cosas serias. En último se podría decir que el juego es serio en referencia a la importancia y gravedad del hecho de jugar, al proceso creativo y de aprendizaje que desarrolla el juego, hablando desde fuera, desde el “meta-juego” exterior y nunca desde el punto de vista del jugador que se ha desprendido de las ataduras de la seriedad para construir su nuevo universo.

Por otra parte en el marco que lo serio enlaza con lo sublime. Antítesis en principio de lo cómico, lo sublime entraña la indefensión y lo terrible en uno de sus aspectos. En esto decía Nietzsche que el hombre auténtico lo único que deseaba era peligro y juego, por ello podemos encontrar esta relación que nos sugiere la línea que separa el riesgo (serio) del juego.

La pregunta que plantea nuestra hipótesis elaborada en sentido contrario se preguntaría por la seriedad en el arte, y el camino a recorrer sería complejo. Supondría negar la rotura de normas que hace evolucionar los distintos aspectos del arte, asumir un arte académico y por tanto reglado. El arte serio existe y efectivamente es normativo y complaciente con respecto del poder, es un arte academizado, subyugado y caduco. Aun así, todo arte terminará convirtiéndose en asunto serio por la pátina de complacencia que el tiempo le irá aplicando. Institucionalizado, el arte adquiere seriedad en tanto se paga por él.

La seriedad en el arte entonces, no es de un carácter perjudicial, en cualquier caso representa lo establecido, en un símil duchampiano, el tablero sobre el que empezar a desplegar las fichas de ajedrez antes de comenzar la partida.

La seriedad en el arte impregna muchos de sus caminos, procesos y actuaciones pero forma parte de él exactamente igual que cualquier aspecto de actividad humana, quedando transferida la actitud y la emoción que se produce en lo serio a las obras de la misma manera que realizamos actos solemnes o celebramos festividades.

La transmigración de lo serio hacia lo hilarante y cómico, es posible. El exceso de seriedad produce misteriosamente que veamos la “ridiculez del asunto” y por el contrario sucede que un exceso de jolgorio preocupe y moleste despertando de nuevo la necesidad de seriedad. Esto tiene su explicación psicológica como hemos visto desde el marco de la psicología cognitiva del humor en los estados télicos y paratélicos del individuo.

El último rizo, la última pirueta del arte serio se vuelve en su contra cuando

la institución museística expone con el mayor de los rigores las obras que los artistas conciben como “no serias”. La casuística es infinita al respecto y como hemos visto en el análisis fenomenológico de las obras y los distintos campos de humor, es necesario el espacio de lo serio, para advertir la presencia de lo hilarante. Así ocurra en la ironía y en el absurdo, donde la capacidad de advertir lo serio y lo hilarante parece suceder al mismo tiempo, y ambos mensajes están siendo interpretados al unísono.

### La Gracia

De ente todo el entresijo de palabras que fluyen en derredor del humor, una de las más determinantes y significativas, es la gracia. Se trata de una palabra interesante para la investigación ya que se sitúa en la misma nebulosa que el humor, en el aspecto en que se complica enormemente su definición y afecta a campos muy extensos. Al menos consta de dieciséis acepciones distintas y



Peter Paul Rubens, “Las tres Gracias”, 1636-39

fig.171

una enorme lista de usos. Vemos que la gracia evidencia el comportamiento de los niños o los movimientos de los bailarines y boxeadores, a la pincela y al vuelo de los pájaros y le concede éxito por igual al arte y al humor. La gracia en lo referente al chiste es la declaración de aceptación o rechazo, determina si ha tenido gracia o no, pero además como acepción se recoge que no solo corresponde a alguien la capacidad de hacer reír, sino que se la otorga a algo. Indudablemente ese algo es nuestro objeto de estudio.

Schiller decía “la belleza es la gracia del movimiento” (fig.171), y movimiento, acción, es lo que en ocasiones necesita la base del humor para desatar precisamente eso, la gracia. La misma palabra para los griegos se trataba pues de aquello que hacia atractiva a la belleza, aplicado a lo que aquí investigamos el giro que se produce no deja de ser gracioso, como las mismas obras que son partícipes de ejemplificación y análisis. Este movimiento tiene características especiales, si fuera un movimiento pesado, brusco o mecánico, resultaría cómo, grotesco, ridículo; Debe ser un movimiento fácil, alado, sin esfuerzo aparente; debe implicar que lo espiritual y lo corporal se entregan libre y espontáneamente a sus manifestaciones, lo gracioso es contrario a todo lo que sea afectado o rígido

Las gracias son también con lo que expresamos el agradecimiento, valga la redundancia, en relación a un hecho que nos acontece, e indudablemente también objeta sobre aquellos que han tenido la fortuna de recibir un premio; los agraciados. Vemos que incluso se enraíza con lo sobrenatural y metafísico, siendo providencia divina y legitimidad de reyes y pontífices, que lo son por gracia de Dios. Hasta no hace mucho se disponía de un ministerio de gracia y justicia. Podemos contemplar hazañas y proezas con gracia, -la gracia de hacer equilibrio sin red- y de manera irónica hacer una gracia es completamente lo contrario, molestar.

*“Se reconoce la gracia en lo que parece haber sido producido sin esfuerzo, con ligereza y naturalidad, sin señales de titubeo, justamente porque la gracia es un don concedido por Venus; lo que parece fácil y libre de afectación, grácil, acomodado en sí, desenvuelto y bien equilibrado, no trabajoso o con la torpeza con la que se afana el insuficiente o el inadaptado. Elegante y no patoso o ridículo. Posee la virtud estética la composición que consigue disimular su artificiosidad.”*<sup>127</sup>

La gracia tiene por cercanía a lo gratuito, y en suma lo gratuito se hace por gratuidad, por placer, en definitiva por jugar. Y esa es una base que propone indispensable para los mecanismos básicos del humor; un juego con elementos de la realidad que puedo controlar y manejar. Sucede aquí una conexión indudable con el carácter liviano de la gracia, la elevación, la soltura, facilidad en el movimiento y la ligereza en relación con aquello que podemos detallar

<sup>127</sup> AA.VV. *El factor grotesco*. Fundación Museo Picasso Málaga (edit.). 1ª ed. Fundación Museo Picasso Málaga, 2013. 365p. ISBN 978-84-940249-1-7 Pág. 33.



de las emociones positivas del humor y por nietzschiano que nos parezca, el humor produce en nosotros como se ha descrito muchas veces, una sensación efectivamente de liberación y ligereza que evade de la pesadumbre de lo real.

Bergson en su propuesta sobre los mecanismos del humor expone una visión muy ligada al concepto de movimiento que está asociado a la gracia: -“*las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo mecánico*”.<sup>128</sup>

La importancia de la gracia y de su introducción como pequeño apunte tiene que ver con la pregunta que se plantea ahora, ¿tiene una obra artística gracia? Y aunque sin duda esto puede conducirnos a una impresión de conclusión, por el hecho de terminar en lo agradable del término, podemos aseverar que una obra con gracia, podría bien ser una obra indultada. En su defecto, nos estaríamos refiriendo a que la ejecución de la obra, (en relación al movimiento) es o ha sido correcta, adecuada o buena en la manera en el que se ha aplicado.

Lo gracioso puede elevarse hasta lo sublime, aunque lo sublime jamás descenderá a lo gracioso, y cuando pierde su armonía puede degenerar en la cursilería. Sus principales cualidades son la libertad, la espontaneidad y la espiritualidad, cuya ausencia provocaría la ridiculez. Tal parece que el arte pudiera desentenderse de la gracia y prescindir de ella, porque puede pensarse que es un simple derivado de la belleza; sin embargo, es tan maravilloso su encanto que aunque está ligada a la belleza, cobra autonomía, logra independizarse y constituirse en categoría estética.

La inmersión de la gracia como elemento medible del arte en referencia a lo risible, es sin duda alguna la forma más esclarecedora de designar y descubrir los elementos que conforman el filtrado del humor y los mecanismos que lo destilan en lo hilarante.

El análisis que proponemos de la gracia en cuestión aquí es referente a lo cualitativo del desenlace de un mensaje humorístico, tiene entonces que ver la gracia con el humor en el camino en el que esta es un contenido del mensaje de la obra, y es identificativo de una cualidad del humor. La obra “tiene” gracia, y en consecuencia, me resulta “graciosa”, como vemos la gracia, contenida en la obra, se desprende de esta y es percibida por el espectador como graciosa. El ejercicio final al que nos conduce esta reflexión, es la utilización de “la gracia” para expresar un sentimiento positivo, semejante a lo hilarante, pero inferior al concepto global del humor que implicaría un grado superior de participación intelectual por parte del espectador.

<sup>128</sup> BERGSON, Henri. *La risa*. Pérez Torres, M<sup>a</sup> Luisa. (trad.). 1<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza editorial, S. A., 2008. 145 p. El libro de bolsillo Filosofía Alianza Editorial (col.) ISBN 978-84-206-4928-3 Pág 29.

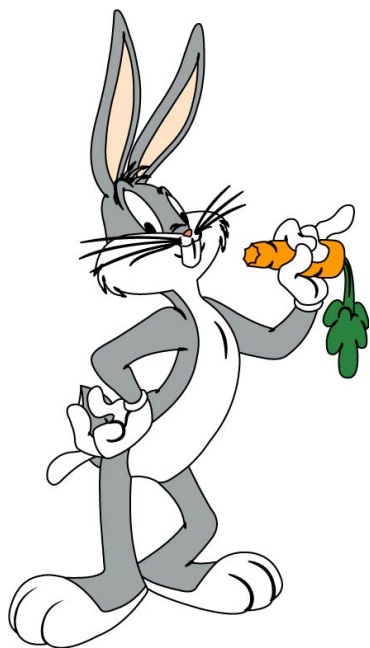


fig.172  
Tex Avery, "Bugs Bunny", 1940.



fig.173  
Alberto Durero, "Sin título (estudio de conejo)", 1502.

### Efectos sinestésicos de la forma. Bugs Bunny vs. Durero.

Es recurrente pensar que las formas y cristalizaciones de las obras de arte están muy ligadas al pensamiento que las lleva a cabo y a la mano que las ejecuta, pero al plantearnos hasta qué medida estas formas vienen aprendidas o predisuestas a es una pregunta que atañe al arte desde hace tiempo. Cada forma que dibujamos sobre una superficie, cada volumen de una escultura o instalación y cada imagen de fotografía o video crea inconscientemente una relación con el conocimiento que ya tenemos, nace una relación. En los distintos modos de ver y sus individualidades las relaciones pueden ser absolutamente infinitas y eso implica que no podemos acotar que sugiere un cuadrado un círculo o una línea recta a modo general. En la obra de Rudolf Arheim *Arte y percepción visual*, se aplican las teorías psicológicas de la Gestalt para tratar de descubrir aspectos universales de factores como el equilibrio, la tendencia a la forma más simple o el fenómeno de la figura y el fondo.

Pero la pregunta que dejo abierta aquí y de la que solo haré un pequeño inciso es si ¿hay verdaderamente formas humorísticas? Parece a todas luces complejo de resolver y constatar pero podemos aplicar algunos de las características que hemos descubierto en otros apartados y hacer una aproximación a esta cuestión por medio de la psicología del arte.

El primer factor que distingue a una imagen en su reconocimiento es que esta ya se parezca a algo que conocemos, nuestro cerebro tratará de encajarla por todos los medios en un *pattern* preexistente. Esto supone que enmarcaremos la imagen en algo reconocible para nosotros, y así, forma y fondo, color, texturas, etc. y todos el resto de atributos visuales irán siendo desgranados en cada una de las partes del cerebro casi al mismo tiempo. Pero regresando a la pregunta anterior y ejemplificándola con imágenes, ¿Qué hace que el Bugs de Tex Avery nos resulte más "humorístico" que el conejo de Durero? (fig.172-173) Aparte de que este esté inspirado en Groucho Marx –de ahí la zanahoria a modo de puro– hay una palabra acertada que nos da la clave de la fuente humorística de Bugs Bunny, es un dibujo *animado*. Como apuntaba Bergson el dinamismo es un elemento necesario en la consecución de lo hilarante. "*La tensión dirigida es una propiedad tan universal de la percepción que va mucho más allá de la representación de los objetos en locomoción.*"<sup>129</sup>

Parece entonces que dotar de animación, –y si tenemos en cuenta que es lo que animar no es otra cosa que "insuflar vida"– nos hace pensar que todo aquello en lo que podamos encontrar actitudes humanas va a parecer más hilarante que aquello que simplemente pertenece al campo de la quietud.

*"Los modos artísticos expresan mejor unos ciertos aspectos de la experiencia que no pueden ser bien captada mediante las rígidas categorías formales del lenguaje ordinario, cosa que saben muy bien todos los poetas."*<sup>130</sup>

<sup>129</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Balserio, M<sup>a</sup> Luisa (trad.). 18<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2002. 514 p. ISBN 84-206-7874-0. pag 444

<sup>130</sup> MARTY, Gisèle. *Psicología del Arte*. 1<sup>a</sup> ed. Madrid. Ediciones Pirámide S.A. 1999. 267 p. ISBN 84-368-1340-5. pág. 200

En la experiencia de la observación ambos conejos, el de Avery y el Durero, aun siendo muy distintos siguen teniendo posibilidad de movimiento. El primero de ellos, con sinuosas formas y colores vivos parece imitar las cualidades y actitudes humanas, mientras que el de Durero solo se espera de él que salte y olfatee, nada alejado de lo común en un conejo.

La simpleza de las formas es otro elemento importante que interviene en el posible efecto hilarante del reconocimiento y en la sugerencia sinestésica de las obras. Como se advirtió en las teorías sobre el humor, parece apreciarse que los chites más sencillos se perciben más graciosos. Esto reforzaría la idea de que esas formas simples que necesitan menos tiempo para identificarse dejan más posibilidades para escudriñar el resto de mensajes que tiene la obra. Así, mientras que el conejo de Durero nos detenemos a ver los detalles de la morfología, la textura del pelo y a comprobar el número de dedos de una pata de conejo, en el caso de Bugs, incluso si el número de dedos de las patas no es correcto, o la estructura general parece no ser un conejo, seguimos identificándolo como tal y además advertimos rápidamente el hecho de que sostiene una zanahoria como si de un cigarro se tratara. Toda la información adicional y contradictoria extraída rápidamente de sus formas simples nos resultan pues hilarantes frente al detallado conejo de Durero.

*“Creo que son dos las condiciones que explican el éxito en esa ilusión de vida que no puede prescindir de toda ilusión de realidad: una es la experiencia de generaciones de artistas que han adquirido sobre el efecto de las pinturas, y otra la disposición del público a aceptar lo grotesco y lo simplificado, en parte porque su falta de elaboración garantiza la ausencia de indicios contradictorios”*<sup>131</sup>

El último elemento que parece tener un efecto agradable, o hilarante en las formas parece ser la redondez, *“de todos es sabido que los objetos demasiado alejados para revelar su particular silueta se perciben como redondos con preferencia de cualquier otra forma.”*<sup>132</sup> No quiero decir que la redondez de las formas por sí sola de un aspecto hilarante y cómico a una obra, pero sí puede inducir a cierta ergonomía visual que haga más fácil detectar el resto de elementos de la narrativa cómica. *“Efectivamente como hemos de ver la figura humana se desarrolla genéticamente a partir del “circulo primigenio, que en los orígenes representa la figura entera.”*<sup>133</sup> Esa presentación de la figura humana o de cualquier elemento que aprendemos en cuanto empezamos a dibujar de pequeños es esa cualidad de cosa que se le da al círculo, separando fondo y figura, el todo frente a la nada, y es esa misma comodidad la que parece hacer agradable o al menos emplear poca energía perceptiva en la identificación del mensaje visual. En referencia a Töpffer, Gombrich hace una reseña interesante de como surge la caricatura como experimento con el dibujo de línea, dice así:

<sup>131</sup> GOMBRICH, Ernst Hans J. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ferrater, Gabriel (trad.). 2ª ed. China: Phaidon Press Limited, 2002. 386 p. ISBN 978-0-7148-9646-5. Pág. 284

<sup>132</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Balserio, Mª Luisa (trad.). 18ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2002. 514 p. ISBN 84-206-7874-0. Pág. 186

<sup>133</sup> ARNHEIM, Rudolf. Op.cit. Pág. 186

*“Y es que todo dibujo de una cara humana, por muy pueril y torpe que sea, posee por el mero hecho de haber sido dibujado, un carácter y una expresión. Por ser así, y por serlo con total independencia del saber y del arte, toda persona que quiera probar tiene que ser capaz de encontrar los rasgos en que reside la expresión. No tiene que variar sus garabatos sistemáticamente”*<sup>134</sup>

En resumen en la forma encontramos tres elementos, el dinamismo y movimiento –en todos los sentidos en los que Arheim los describe–, la humanización u antropomorfismo y la redondez en las formas, que pueden sugerirnos efectos sinestésicos, y que despiertan no tanto otros sentidos como, el gusto o el oído, sino uno más extraño y complejo, el sentido del humor.

### **Efectos sinestésicos del color.**

El color es por excelencia un lenguaje que la naturaleza emplea en códigos muy diversos para enviarnos mensajes ocultos, tal vez peligro, indiferencia, necesidad de apareamiento, pero que pasa cuando empleamos el color en nuestra comunicación artística, ¿qué significan en nuestras obras de arte? y más importante aún para nuestro estudio, ¿es el color humorístico?

*“Desde hace unos cuarenta años, los historiadores y teóricos del arte así como los teóricos de la imagen, suelen denominar preiconografía al estudio de la significación natural o primaria de las imágenes. Así mismo designan con el nombre de iconografía al examen de la significación convencional o secundaria, por último, denominan iconología a la investigación del contenido o significación intrínseca.”*<sup>135</sup>

Pero en este caso queremos hacer un acercamiento al color desde un punto de vista distinto, si bien es cierto que el empleo del color para muchos casos es social, y en esto guarda estrecha relación con los modos de acercamiento al humor entre los individuos, que designa que por ejemplo, los chistes verdes sean los obscenos. ¿Por qué esa elección del verde para esa temática concreta? Pero es más –el desafío surge al plantearse si verdaderamente la exposición a un color puede despertar nuestro sentido del humor más que otro–. Al ser un elemento que tiene una muy fuerte significación social no es posible separarla aislarla de manera que un azul fuera más “gracioso” o “divertido” que otro, pero lo cierto es que la iconolingüística está muy presente en la designación de los colores. Al igual que sucede con la forma, y ya que el color es un atributo necesariamente ligado a ella, observo que la sencillez en el color parece estar de nuevo en la clave. El modo en que designamos los colores, será necesariamente un indicador susceptible de ser considerado humorístico, esto es, si por ejemplo usamos un azul ultramar para el manto de una talla devo-

<sup>134</sup> GOMBRICH, Ernst Hans J. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ferrater, Gabriel (trad.). 2ª ed. China: Phaidon Press Limited, 2002. 386 p. ISBN 978-0-7148-9646-5. Pág. 287

<sup>135</sup> SANZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. 1ª ed. Madrid: H. Blume, 2009. 326 p. ISBN 978-84-89840-93-5. pág 158



cional entenderemos que tiene una significación concreta; por el valor del pigmento, por la tradición, etc. Si hablamos de azul pero esta vez le cambiamos el sobrenombre y lo convertimos en azul pitufo, la talla de la que hablábamos al principio se verá seriamente perjudicada, y no digamos la ofensa que supondría para los fieles. El rosa chicle, el verde moco, el azul pitufo, amarillo chillón, etc., son colores propios del arte occidental, que tienen un significado propio dentro de la cultura popular y que son fácilmente reproducibles –por ello estos colores (sintéticos algunos de ellos) tomaron importancia con la facilidad de reproducción de la imagen que comenzó con la era de los mass media—. Al convertirse la imagen en algo banal y fácil de producir, jugar con las posibilidades de creación aumentan exponencialmente y destinar un lugar para la comicidad es posible.

### **Lo mediático de la obra humorística.**

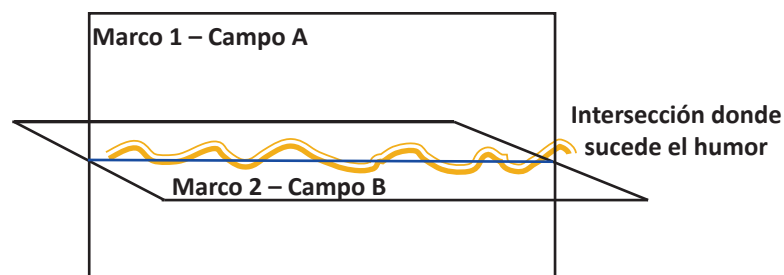
En la sociedad de la (des)información y el (sobre)entretenimiento los contenidos anodinos frente a los espectaculares colonizan las pantallas. Es evidente que dentro de este marco, los aspectos más referidos a los egos artísticos tengan que alimentarse de la nadería, de la ocurrencia simplona y del amarillismo periodístico para justificar trabajos carentes de todo interés. Aunque el arte con humor es atractivo para la masa, casi es algo que puede asir y comprender en un sentido superficial, el arte sigue siendo un espacio que separa y delimita las sensibilidades de los hombres, entre los que se dicen artistas y los que no. Como elemento socializador, el humor funcionará exactamente igual que el modelo del arte, diferenciando entre los que poseen ese humor y los que no. de esta manera, las obras humorísticas serán un llamamiento al “apto para todos los publicos” con una tarjeta de visita envenenada. Todo el mundo comprenderá el mensaje humorístico, pero solo unos pocos admiraran la sensibilidad y el mensaje total.

### **Niveles del lenguaje humorístico.**

Podemos afirmar que los lenguajes que conforman el humor y acompañan el arte se entremezclan formando un crisol de significantes y significados que derivan en exégesis alternativas de las obras. En esencia, el humor crea una serie de significaciones adicionales que enriquecen la lectura de la obra, añadiendo nuevas vías de interpretación entrelazadas, superpuestas y alternativamente simultaneas.

Podremos encontrar en casi todas las obras humorísticas esas lecturas, y hablaremos de ellas como si de niveles estratificados de conocimiento-descubrimiento se tratase. Aquí se propone un esquema básico que muestra el proceso

ligado a la lectura tradicional de la imagen-obra y el posterior descifrado de significaciones que propone la comedia visual, y como estos tienen lugar simultáneamente tratando de desencadenar la emoción positiva de hilaridad y su reflejo físico en la risa.



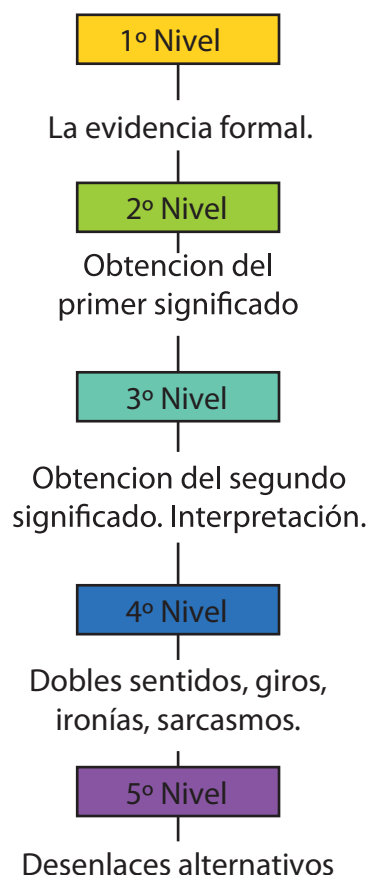
Atendiendo a la teoría de marcos esquemas y guiones que proponía Koestler, podemos encontrar las similitudes que se generan. Analizándolas vemos que podemos averiguar ese esquema sencillo en todas las obras humorísticas. Veremos ejemplos de esto para verificar tal afirmación.

Al poseer dos marcos referenciales en los que descifrar el ingenioso juego,

En el sentido Hegeliano que conduce al arte a una construcción cada vez más conceptual, el lenguaje humorístico supone un incremento significativo de la elaboración de la obra y por tanto apoya la visión de un arte cada vez más teórico. La dualidad en la lectura, la inmersión en los dobles sentidos y la aportación de un resultado “ingenioso”, es en consecuencia un rasgo característico de la obra concebida para la comicidad. El contenido que parece superar la ya aparente forma en estas obras, es “poético” en ocasiones, verdaderamente desconcertante y conciso a la hora de mostrar esa cualidad humana que de juego de ingenio va sobrada y de emoción es universal: la risa.

Se propone aquí la concreción a la que aluden cada uno de estos niveles humorísticos de manera que se puedan analizar y aplicar como método a cualquier obra de tal carácter. EL primer nivel humorístico prácticamente contendrá las primeras evidencias de la intención de hilaridad y posteriormente se profundizará en cada uno de los aspectos a analizar.

Distintos niveles de apreciación  
del humor en el arte.



## INGENIO VS HUMOR.

El ingenio es otro de los términos que guarda relación con el arte y el humor indistintamente, no se trata aquí de hacer un estudio etimológico de las palabras pero si de obtener en cierto modo una visión clarificadora de las relaciones que se establecen. Como advertimos en capítulos anteriores, el ingenio está asociado a la creatividad. José Antonio Marina que dedica todo un ensayo a esta palabra acierta en suma medida con muchos de los mecanismos creativos del ingenioso (o creativo según se observe). *“En conclusión el ingenio quiere librarse de todo lo que ofrezca resistencia, la inteligencia se convierte en fugitiva y huye de la gravedad, la seriedad y la norma. En un supremo esfuerzo lucha por prescindir de la realidad.”*<sup>136</sup> El ingenio es la forma en la que nuestro cerebro se anticipa a lo real, juega y descubre el humor como resultado

## Efectos del humor sobre la cognición.

Los científicos han advertido una estrecha relación entre las persona creati-

<sup>136</sup> MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama S. A., 2008. 282p. ISBN 978-84-339-6774-9

<sup>137</sup> MARTY, Gisele. *Psicología del arte*. 1ª ed. Madrid: Pirámide, 1999. 276 p. ISBN: 978-84-3681-3401 Pág 205

<sup>138</sup> MARTY, Gisele. Op cit. Pág 206

vas y con gran sentido del humor. Para los investigadores de la creatividad, el humor, se considera una de las formas de ésta. Una serie de experimentos llevados a cabo por el psicólogo israelí Avner Ziv (1980) descubrió que la exposición al humor incrementa la creatividad.

*“Koestler y De Bono mantienen que la mayor parte del pensamiento común es de carácter rígido y sigue los hábitos fijos en marcos específicos, mientras que en el proceso creativo rompe estos caminos rutinarios y es capaz de establecer nuevas conexiones entre entidades previamente no relacionadas. Ambos autores consideran además que este proceso no es estrictamente racional, sino que implica elementos azarosos y procesos inconscientes alejados de la lógica convencional. Finalmente, el proceso es considerado por ambos como no valorativo, como algo que se implica una suspensión del juicio, aunque se reconoce que ciertos actos valorativos pueden preceder o sugerir el acto creativo”.<sup>137</sup>*

*“para dar cuenta de la creación, podemos hablar de la creatividad en términos de los procesos que nos permiten ir “más allá de la información dada” en todos nuestros pensamientos y conductas inteligentes. De esta forma, el pensamiento creativo no resulta ni misterioso ni diferente del pensamiento cotidiano. No cabe hablar de diferentes tipos de pensamientos, sino simplemente de distintos grados”.<sup>138</sup>*

Esto plantea cierto tipo de preguntas conforme al estudio que preponemos y la génesis básica de un dibujo: ¿Es un dibujo más creativo porque no se ajusta a los estándares academicistas? ¿Son los alumnos “malos” más creativos? y finalmente, ¿Cómo medir la influencia del humor en la creatividad del arte contemporáneo?

*“De Bono, se encuentra entre los que consideran que tener mucha experiencia en el campo puede disminuir la creatividad porque sabe tan bien cómo las cosas tendrían que hacerse que es incapaz de escapar y encontrar nuevas ideas. Este punto de vista parte de una incomprensión acerca de la naturaleza de los distintos tipos de reglas y del papel que juegan estas en la actividades creativas.”<sup>139</sup>*

*“el arte se desarrolla y cambia gracias a la creación de nuevos trabajos que se inician dentro de marcos existentes y rompen luego algunas de sus reglas durante el proceso. Pero, incluso en estos casos, no se destrazan todas las reglas: una innovación tiene sentido solo en la medida en la que el innovador siga operando en cierta medida dentro del contexto de las normas establecidas.”<sup>140</sup>*

Se contempla en Psicología que hay distintos tipos de pensamientos, de inteligencias, aludiendo a cada una de las capacidades de los individuos y las

<sup>139</sup> MARTY, Gisele. Op cit. Pág 207

<sup>140</sup> MARTY, Gisele. Op cit. Pág 207



características de las tareas que se les pide que realicen, por lo tanto, cabría pensar, que alumnos con una alta capacidad creativa no tendrían por qué mantener una inteligencia espacial que le permitiera medir mejor cuando necesitaran realizar un dibujo. Medir el espacio, sin embargo, no estaría reñido con ser creativo. Podría también ocurrir al contrario. Dejando a un lado la capacidad para el dibujo, se podría indistintamente ser creativo. Incluso se podría prescindir de esta herramienta, el dibujo, para sustituirla por fotografía, performance, cine, o cualquier tipo de actividad creativa.

Si nos resulta complicado valorar en qué medida una obra de arte es creativa, y la Historia del Arte se encarga de evaluar después de siglos, las claves de las obras maestras, vemos una tarea complicada medir en qué manera afectará la influencia del humor en el aspecto creativo de los artistas contemporáneos. No obstante, la suma cantidad de obras de artistas a lo largo del último cuarto del siglo XX y principios del XXI empiean a arrojar luz sobre este fenómeno.

## **Memoria**

El humor, gracias a la novedad y la sorpresa que supone, capta la atención de los presentes de una manera inmediata, haciendo que en ellos su capacidad de atención mejore hacia el tipo de estímulo que ha generado la situación placentera. La memoria también es emocional, esto significa que podemos recordar mejor aquellos sucesos que nos afecten sentimentalmente, tanto si son positivos como si son desagradables; recordemos el desamor, por ejemplo. Por lo tanto, el material humorístico se percibirá mejor que el no humorístico, sirviendo como una especie de nemotecnia a la memoria, que elaborará una información de más fácil acceso y almacenamiento a largo plazo. Este último apunte indicaría el porque, por ejemplo, la publicidad, (muy entrelazada con la creación contemporánea) utiliza el recurso del humor.





# CAPÍTULO

## V

APUNTES DE HUMOR.  
TRABAJO DE CAMPO

MIGRACIONES DEL HU-  
MOR GRÁFICO AL ARTE  
CONTEMPORÁNEO

ENTREVISTA A SIMÓN  
MARCHAN FIZ

APLICACIONES A LA DO-  
CENCIA





fig.174

**Ana Páez.**  
Lápiz, tinta, acuarelas,  
recortes de revistas.  
21x29.7 cm

## **APUNTES DE HUMOR. TRABAJO DE CAMPO**

### **Experiencia con bocetos.**

La experiencia con el alumnado nace de la necesidad de hacer las comprobaciones empíricas pertinentes que sugieran y demuestren que la influencia del humor en la creación artística es, de facto, un suceso objetivo.

Por tanto, se plantea esta experiencia sobre una clase de alumnos de tercer curso en la asignatura de Dibujo del Natural: Composición. La muestra debería sugerirnos los cambios significativos que se producen en la concepción del dibujo de los participantes viéndose expuestos a una experiencia lúdico-humorística.

La lectura de los resultados ha de interpretarse desde el punto de vista de las bellas artes, y no desde un ámbito de la psicología, cuyas aportaciones promueven esta experimentación, pero en ningún caso presentan un estudio riguroso de los efectos de los participantes.

### **Justificación de la experiencia.**

La elección de una actividad de bocetos surge de la necesidad de determinar un marco de actuación rápido y dinámico, en el que el resultado y la cristalización formal de las ideas sugieran poca relevancia, y la actuación por parte del alumno sea más receptiva.

Si la creatividad es una forma de enraizar conocimientos previos, observaremos las claves que utilizan los alumnos para crear humor y, posteriormente, les revelaremos parte de los planteamientos básicos para el desarrollo y creación del humor.

### **Objetivos de la experiencia.**

- Encontrar diferencias significativas en la morfología del dibujo de los participantes tras la experiencia. Esos cambios sugeridos han de ser más “creativos”.
- Demostrar que una de las claves de humor más recurrentes en el dibujo suele ser el sexo y las deformaciones.
- Sugerir que la amplitud de conocimientos lleva como consecuencia implícita un desarrollo mayor de la creatividad.



**Alberto Fernandez Mancilla**  
Lápiz y tinta.  
21x27 cm

fig.175

- Comprobar que el humor actúa de desinhibidor creativo y que se establece como medio de expresión adicional mediante el dibujo.
- Establecer un método de trabajo basado en el humor que incentive la capacidad creativa del alumnado.
- Recabar información sobre la experiencia para poder desarrollarla en un futuro como posible metodología de innovación docente.

### **Metodología de la experiencia.**

Se mostrarán aquellos bocetos que al principio de la actividad, ausentes de toda influencia, hayan realizado los alumnos, para posteriormente chequearlos con los últimos realizado al final de la sesión y comprobar si toda nuestra actuación ha tenido relevancia en la interpretación del dibujo y en la morfología de los mismos.



**Estefania Cruz Borrego**  
Lápiz  
21x29,7 cm



fig.176

Así mismo se analizarán aquellos bocetos propuestos con el objetivo de comprobar si el recurso más empleado para la creación de humor, (en este caso gráfico) es el sexo y las deformaciones de los modelos. Evaluaremos que porcentaje de los alumnos ha empleado estos recursos y plantearemos si después de mostrarles los nuevos hacen usos de ellos.

La extracción de la muestra final para el análisis de los bocetos y el proceso de la experiencia se ejecutara según las características cualitativas de dichos bocetos y posteriormente, en lo cuantitativo, con respecto a cuanto se han empleado los recursos humorísticos.

Finalmente, se evaluará toda la experiencia y los resultados obtenidos, planteando si han sido estos acordes con las expectativas o por el contrario los resultados no son distintos a lo esperado.





**Martín Martínez**  
Lápiz  
21x29,7 cm

fig.177

### Actividad.

El proceso de la experiencia consistirá en una actividad creativa de reinterpretación de los modelos mediante bocetos rápidos (10 min aprox). Cada uno de los bocetos se exigirá del alumnado un propósito concreto. La actuación y requerimientos serán los siguientes:

#### Bocetos:

1º.Visionado de presentación Power Point con los distintos medios para crear humor comparándolo con los trabajos realizados hasta el momento. Realización de una interpretación libre de los modelos con carácter creativo humorístico. (Aplicando, si fuera necesario, lo visto en las presentaciones. Técnica libre, pequeño formato, A3 o A4)

<sup>141</sup> NOTA: Existió una relación estrecha entre la capacidad cognitiva de los participantes para el dibujo y la capacidad para crear humor. Esto sugiere que aquellos que tienen facilidad para dibujo son más resueltos a la hora de crear humor. No se encontraron dibujos “buenos” sin humor.

**Amparo Gil Medina**  
Tinta  
21x29,7 cm



fig.178

2º Realización de retratos entre los alumnos con carácter nuevamente humorístico. (Caricaturas)

3º Interpretación de los modelos con carácter humorístico. Dibujando estos como si fueran “Zombies”.

4º Interpretación de los modelos con carácter humorístico. Participación de los modelos en la pose que resulte lo más cómica posible.

5º Interpretación de los modelos con carácter humorístico. La interpretación ha de hacerse incluyendo un electrodoméstico que sugiera la interpretación del modelo.

6º .Selección de los alumnos de los trabajos que se encuentren bajo los patrones *divertido* y *más graciosos*. (En grupos distintos que posteriormente se intercambiarán los dibujos resultantes para evaluar los seleccionados).

Temporalización total: 150 min (2h 30min. Una sesión de Apuntes)

Durante todo el proceso de la actividad se podrá alterar, cambiar o interrumpir.

pir el curso normal de la realización del trabajo para incluir otro tipo de actividades de “lúdicas” que el alumno considere apropiadas para la realización de su boceto. Ha de entenderse que se pretende estar en un ambiente muy distendido, de divertimento, para que el resultado de la experiencia sea lo más cercano a establecerse en un estado paratético de creación, que es en definitiva lo que se pretende.

### **Resultados de la experiencia.**

La realización de la experiencia propuesta arrojó algunas luces y sombras sobre las hipótesis y objetivos propuestos.<sup>141</sup> El primer escollo encontrado fue la inhibición del alumnado ante la actividad propuesta. La reglamentación de la actividad, el miedo a la evaluación de sus resultados y el desconocimiento y la sorpresa ante la propuesta coartaron en gran medida la experiencia. Aún así, los descansos entre las poses de modelos, los comentarios jocosos de algunos grupos de alumnos y las risas hicieron su aparición en la sesión, registrándose en muchos casos verdaderos focos de hilaridad y creaciones sumamente ingeniosas y humorísticas. A continuación ofreceré una muestra de los apuntes más significativos de los que analizaré y extraeré conclusiones con respecto de los objetivos propuestos (fig.174 a 179).

En el primer ámbito de actuación se pretendía encontrar diferencias significativas en los dibujos con respecto a su creatividad. La medición o interpretación de esta creatividad se consideraba muy subjetiva como para establecer un patrón simple que permitiera su correcta medición, con lo que este punto se desarrollará en un futuro intentando establecer las condiciones adecuadas para que se pueda emplear una escala de valores validada con la que experimentar. Podemos extraer de aquí que la morfología personal de los participantes no se ve demasiado alterada en cuanto al uso que hacen de los elementos básicos del dibujo, (línea, mancha, planos, etc.)

El sexo ocupó un lugar destacado como se advirtió, y fueron muchos los casos en los que se empleó este recurso para crear humor por parte de los participantes. El dibujo de los modelos al natural también se prestaba a ello con lo que los dibujos con temática sexual humorística fueron abundantes. Las deformaciones y la alteración del dibujo, para conseguir efectos humorísticos de hecho fue el recurso más empleado. Se buscó por parte de los alumnos formas blandas y estridentes con las que dotar al dibujo de un carácter “infantil”, caricaturesco, propio del lenguaje de lo cómico, que pertenecen a un ideario colectivo de como interpretar lo hilarante y lo satírico, y que en ocasiones estandarizamos e interpretamos de la misma manera.

En otros momentos hubo interpretaciones de los retratos de los compañeros

<sup>142</sup> Podríamos explicarlo mediante la teoría de esquemas y guiones vista en apartados anteriores, los alumnos encontraban extraña la actividad por que no conseguían entrar en un estado paratético (lúdico) creativo.



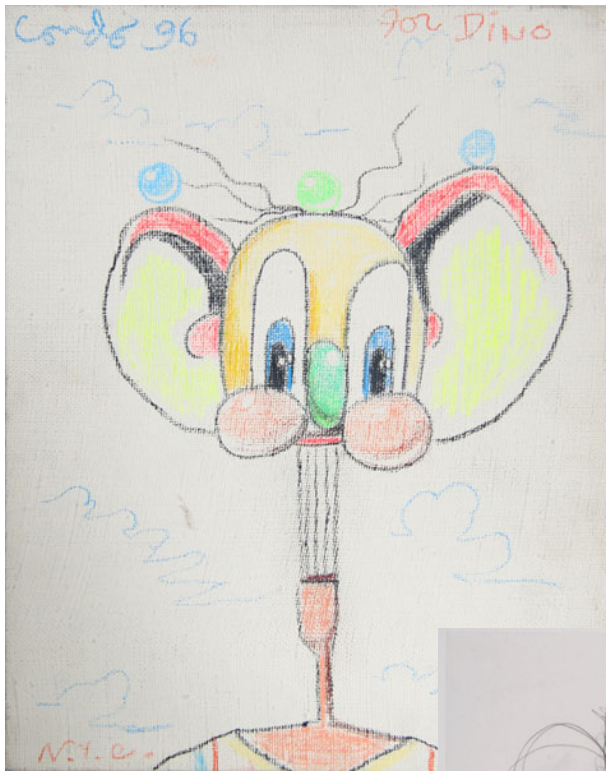


fig.181

**George Condo**

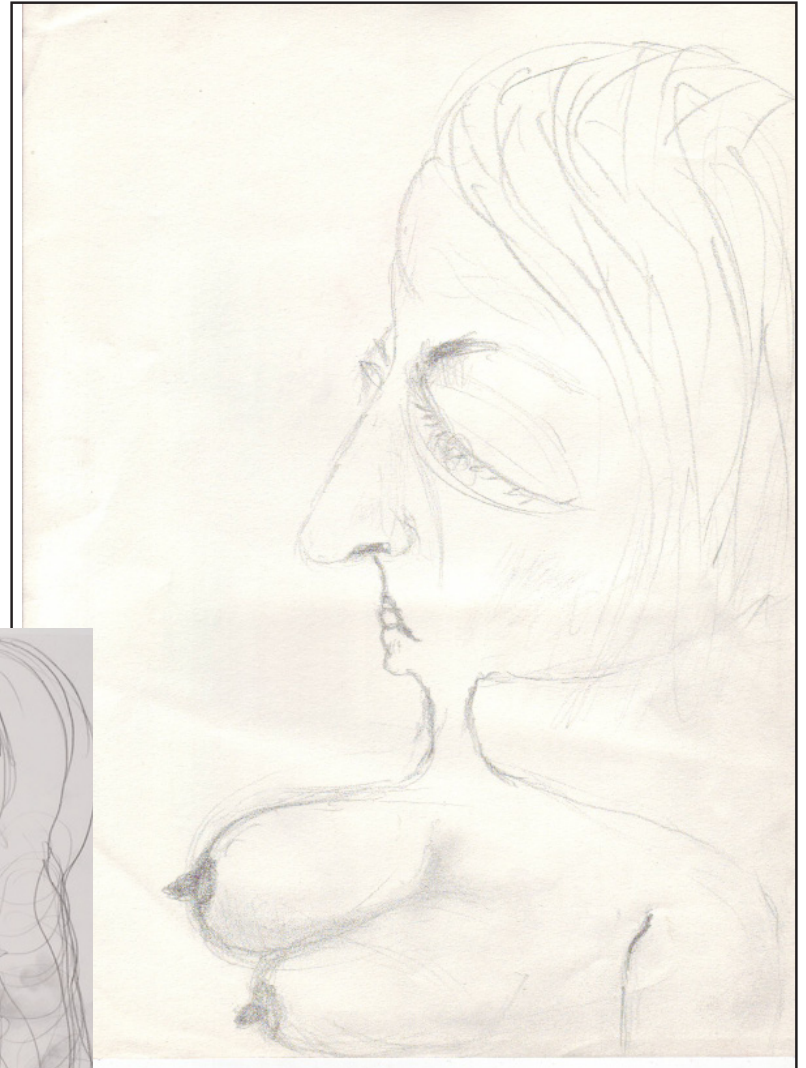


fig.179

**Gildo Medina**

Lápiz

21x29,7 cm

<sup>143</sup> NOTA



fig.180

**Paul MacCarthy**

que incluyeron elementos en la caricatura pertenecientes a la cotidianidad y al conocimiento personal del retratado, surgiendo círculos de humor que solo entendían el grupo de allegados, y haciendo evidente la función social y de cohesión grupal que tiene el humor indistintamente de si se trata de humor gráfico o de lenguaje hablado.

Fue complicado conseguir que los participante estuvieran en un estado lúdico.<sup>142</sup> El conseguir pocos espacios de humor en la experiencia, se explicaría por la extrañeza con la que algunos alumnos acogieron la actividad; fuera de un círculo no humorístico, no se entendería bien.

<sup>143</sup> NOTA (sobre los apuntes): La expresividad de los apuntes de los alumnos, en comparativa con otros artistas que emplean el humor en sus obras, no tienen en absoluto que envidiar, y evidencia la desinhibición que algunos experimentaron con el dibujo. (fig.180-181)

La expresividad del dibujo si se vio alterada, ante la no necesidad de una representación academicista de los modelos, dando lugar a “accidentes” del dibujo cuyo interés sería digno de analizar. Estos apuntes “expresivos”, son capaces de animar otro tipo de sensaciones, además de transmitir la infor-



mación básica de lo representado.

Finalmente se encontraron apuntes tan alejados del dibujo que se tornaban en teoría, (fig.182-183) estos hacían gala del uso de la tipografía y el mensaje escrito, y pocos elementos más, para transmitir un mensaje hilarante. Junto a estos ocuparon un lugar importante los que emplearon materiales ajenos al dibujo tradicional, empleando el collage con recortes de tela o papel. La experiencia, aunque satisfactoria, tendría que encontrar un método con el que mezclar técnicas creativas con actividades lúdico-humorísticas.

En futuras investigaciones cabría plantearse que sucedería si la muestra se hiciera con personas cuya habilidad para el dibujo estuviera en polos distintos, unos con mucha facilidad para este, y otros con una gran dificultad.

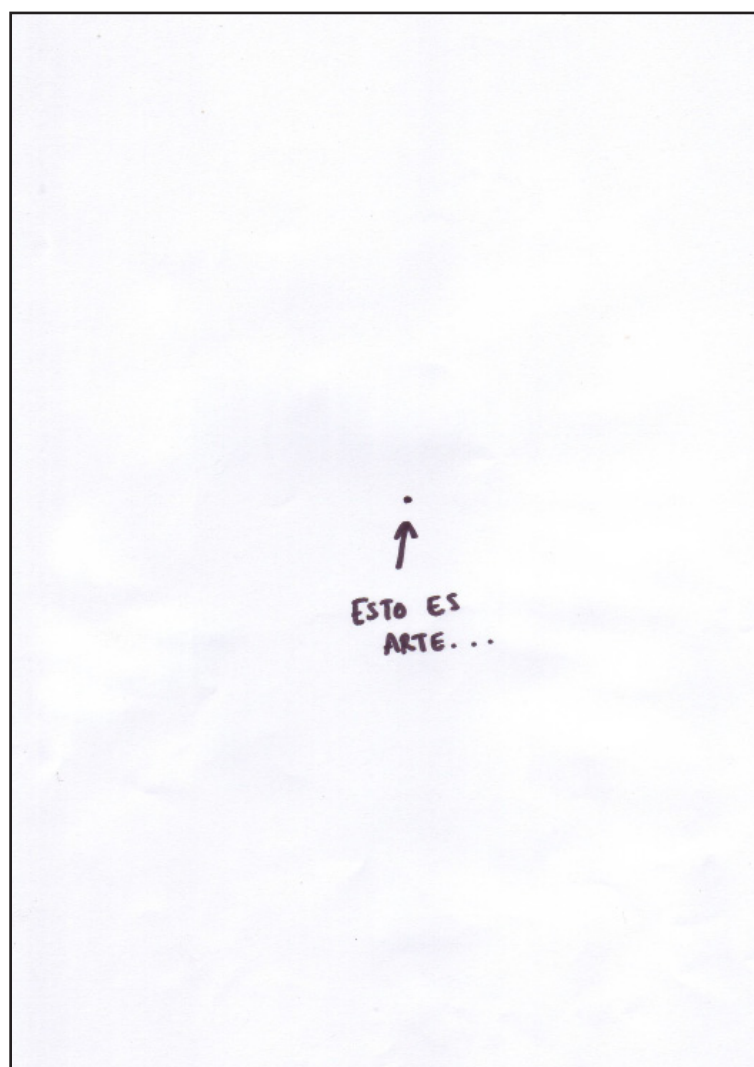


fig.182

**Leonor Marquez**  
Rotulador sobre papel  
21x29,7 cm

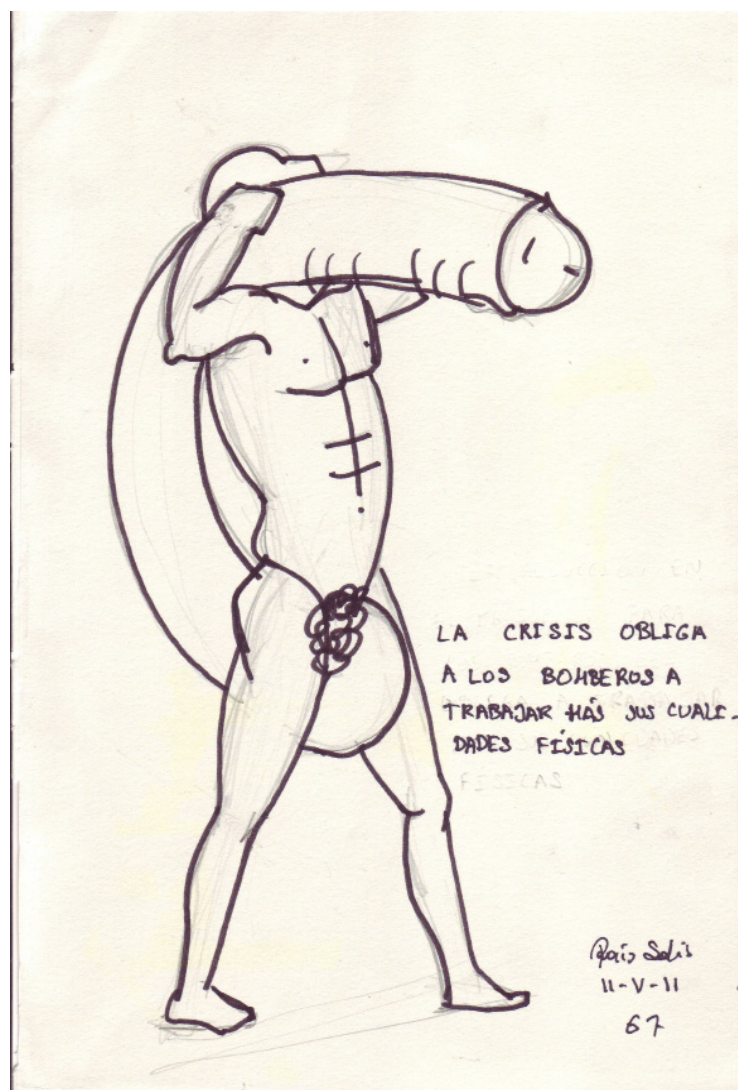


fig.183

**Rocio Solis**  
Tinta sobre papel  
21x29,7 cm

## MIGRACIONES DEL HUMOR GRÁFICO AL ARTE CONTEMPORÁNEO.

“Todo lo que escupe el artista, es arte” -Kurt Schwitters.

“¡Qué no pare la fiesta!” -Pitbull

Haciendo una revisión de las estéticas del arte contemporáneo, del imperio del eclecticismo visual que inunda las creaciones artísticas, adivinamos que los posibles estratos en los que conservábamos las categorías de arte está completamente desgajado y resulta febril, delirante e incombustiblemente pesado. Es un juego de límites en el que resulta arduo discernir la delgada línea que los delimita y el desplazamiento de un sitio a otro emborrona todo el campo de juego.

Los recursos libres de cada creador lleva a una reinterpretación constante del ideario de imágenes aprendidas, ya sean estas pertenecientes a la historia del arte o de las redes sociales, y en este infinito carrusel de parodias, se ha colado el humor gráfico, como otro intento más de museificación totalizadora del mundo. En las derivas de las vanguardias hayamos las primeras pruebas periciales de estas apropiaciones del lenguaje del comic, y aunque la inclusión del humor en el arte no es algo necesariamente nuevo, si comienzan a surgir con fuerza a partir de entonces.

En el difícil afán de comunicar mensajes a los demás, hemos inventado infinitas formas de transmitir la información de manera eficiente, pero además de ello hemos tratado de conjugarlo de tal modo que además implicaran aspectos emocionales en estos mensajes. El humor, un complejo abstracto difícil de definir pero fácil de identificar se filtra de manera intencionada en estos mensajes, construyendo una manera de condensar más información de la enviada en el mensaje y aportando significados poliédricos. Situemos el comienzo del humor en el arte contemporáneo en la Fuente de Duchamp como obra de fontanería del maná infinito que ha nutrido y regado todo el arte posterior del siglo XX y comienzos de este disparatado XXI.

Ya hablara Bretón en su antología del humor negro mencionando a Freud “*El humor no sólo tiene algo de liberador, análogo en ello al ingenio y la comicidad, sino también algo de sublime y elevado.*”<sup>144</sup> momento también en el que hacía referencia al humor en el terreno plástico refiriéndose a José Guadalupe Posada como un continuador de la tradición que hubieran empezado Hogarth o Goya con anterioridad. Pero las vanguardias históricas, aunque tuvieron presente el humor como un elemento accesorio o accidental dentro del proceso de creación, nunca se decantaron por el como un elemento principal. Quizá el Pop por su cercanía a los elementos cotidianos ofreciera una perspectiva más abundante de ejemplos por los que detenernos a estudiar la inmersión del humor. Al hablar de humor, y en especial de humor gráfico no podemos desprendernos de la idea de cotidianidad que parece anclarse irremediabilmente

<sup>144</sup> BRETON, André. *Antología del humor negro*. 9ª ed. Barcelona: Anagrama, 2011. 399p. ISBN: 978-84-339-2037-9. Pág. 8



Roy Lichtenstein,  
"Obra Maestra",  
1962.

fig.184

al modo de creación de esta singular parcela que ahora proponemos a análisis.

Situando las primeras incursiones del humor con su lenguaje propio y reconocible, sea el ejemplo más esclarecedor la obra que desarrolló Roy Lichtenstein en torno a los años 60, en las que ya se destilaba el humor en muchas de estas piezas. En Obra maestra de 1962 (fig.184) el estilo completamente consolidado del Lichtenstein deja adivinar las sutilezas del ingenioso humor de la obra que habla de sí misma, en un giro de imagen textual que recuerda a la *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte. El ingenio como base para el desarrollo de lo cómico y el posterior desencadenante del humor nunca abandonó a los creadores, pero los innumerables casos que empiezan a abundar en el panorama contemporáneo, no hacen sino acrecentar las sospechas de que lo cómico, como género ha venido para quedarse.

Analizando ahora la obra de algunos de los artistas que han conseguido migrar su obra desde el humor gráfico y el comic hasta el arte contemporáneo, las galerías comerciales y los museos. El caso más significativo de elevación a los altares quizá sea el de Robert Crumb, padre del comic underground y creador de



El gato Fritz que ha conseguido ilusionar a las grandes instituciones y ha visto su obra expuesta en los mayores museos y colecciones, incluyendo el Brooklyn Museum, Nueva York; el Carnegie Museum of Art, Pittsburgh; el Museum Ludwig, Cologne; la Whitechapel Gallery, Londres, el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, el Museum of Modern Art, Nueva York y el Guggenheim, Bilbao. La visión de este artista aunque llena de desvaríos y excentricidades es un claro ejemplo de esa migración, lo que comenzó como un trabajo ajeno al mundo de los museos y galerías comerciales, ahora es un objeto de culto y veneración. La evidencia misma de la intencionalidad de lo hilarante y lo humorístico en las obras de Crumb no solo se encuentran en las cristalizaciones formales de sus obras o los textos ácidos que los acompañan, como comentara el propio artista, *“No podría ser serio en nada de lo que hago. Incluso si dibujara versiones de textos de Sartre, le sacaría la sutil ironía que tiene detrás de su obra.”*<sup>145</sup>

El elenco de artistas es amplio, y algunos casos como el de Raymond Pettibond, proveniente de la cultura punk de mediados de los setenta. No es en este caso, como en el anterior que el artista busque deliberadamente una causa efecto hilarante en sus dibujos, pero la iconografía particular, junto a los textos que acompañan a las obras y el lenguaje propio del comic que emplea en las abigarradas composiciones, crean una obra significativamente cómica. (fig.185) En el caso de Pettibond y su obra, intuimos un humor casi accidental, como si al retratar los temas costumbristas de la costa oeste estadounidense, surfers, jugadores de béisbol, presidentes de gobierno, trenes, pajaros, etc., estuviera narrando una cotidianidad que sucumbe a lo hilarante. Los textos que acompañan a este desorden de imágenes que Pettibond comenzó a exhibir en las galerías a partir de los años 90, critican los acontecimientos del mundo actual, en especial de los Estados Unidos, y lo hacen de una manera irónica y surrealista, teniendo poca o casi ninguna conexión en relación a las imágenes en las que están inmersos. Política, sexo, religión, ecología, mercado del arte, violencia o guerra son algunos de esos temas recurrentes que el artista trata con ironía. Su obra que ha sido exhibida en el MoMa de New York y ha participado en la Documenta XI de Kassel, nos da otra visión igual de acertada de ese desplazamiento de estratos de arte de un lugar a otro.

En el ámbito europeo, para repasar un par de ejemplos más que apoyen las cuestiones que me propongo a abordar podemos incluir en esta pequeña lista al artista inglés David Shrigley conocido principalmente por sus dibujos absurdos y llenos de humor ácido. (fig.186) Al contrario que en los casos anteriores, Shrigley siempre se ha servido del humor gráfico para elaborar su obra, siempre ha usado unos dibujos toscos y simples que moran en lo grotesco contemporáneo, dibujos que recuerdan casi a los de un niño, pero que rápidamente nos descubren que tras ese amateurismo existe algo más siniestro y certero como es la misma condición humana.

<sup>145</sup> CRESPO, B. (7 de octubre de 2013). *No estoy loco pero ando al límite*. ABC.es Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/libros/20131006/abci-entrevista-robert-crumb-201310051831.html>



*“Shrigley externaliza los miedos y las dudas de la condición humana en escenas de comic [...] parece confirmar la creencia de los humoristas de que la risa es sinónimo de esperanza. En el campo del arte contemporáneo, el trabajo de Shrigley mantiene un dualismo que es raro, gratificante y finalmente generoso”*

146

El caso de Shrigley es quizá el más farragoso, su obra no solo se compone de estos dibujos, y además de esculturas y fotografías, construye su obra de una manera coherente con respecto del estatus-quo de galerías comerciales y ferias de arte. Aun así, también realiza trabajos de ilustración para libros y portadas de discos. Es imposible hoy día encontrar artistas que no se aventuren a experimentar las divergencias que supone participar de otras áreas de creación y que su obra se centre exclusivamente en un área o campo concreto.



Raymond Pettibond, “sin título”, 1990-1999.

fig.185

Como último ejemplo ante de plantear los interrogantes que supone el humor gráfico en el arte contemporáneo, me centraré en el artista de origen rumano Dan Perjovschi. Este artista que lleva desde finales de los 90 inundando las paredes de galerías y museos con dibujos toscos, (fig.187) invita al espectador a sumergirse en la búsqueda de los significados ambiguos que se destilan de sus dibujos. Critica de manera concisa temas de política, religión, consumo, guerra, inmigración, economía, redes sociales y todo aquello que suponga situaciones de injusticia en la constante deriva del mundo globalizado. Perjovschi inventa y deconstruye palabras para acercarse más al significado del mensaje que pretende enviar y junto con sus grafismos, parece construir todo un bloc de apuntes y pensamientos sobre las mismas paredes de museos y galerías, es según nos muestra una especie de dibujos a medio camino entre lo performativo y la protesta.

Tanto Perjovschi como el resto de los otros tres ejemplos anteriores, son artistas reconocidos en el circuito comercial del arte por una actividad muy concreta: hacer uso del humor gráfico en sus obras. Comienza aquí a plantearse la cuestión principal que despierta un interés mayúsculo, ¿Por qué un humor gráfico es arte y otro no? ¿Cuál es el consenso o el acuerdo tácito que eleva y diferencia uno de otro?

*“No todo es posible en todas las épocas, escribió Henrich Wölflin, para decir que ciertas obras de arte simplemente no pueden ser consideradas obras de arte en determinados periodos de la historia del arte, aunque es posible que objetos idénticos a obras de arte ulteriores se hicieran en ese periodo.”*<sup>147</sup>

Este planteamiento muestra el ejemplo más claro de lo que hoy día está sucediendo con el mundo del arte, el eclecticismo total y confuso hace que unos estratos de arte considerados menores se encuentren en instancias superiores de consideración por que su análisis o estudio, o simplemente el mercado, ha hecho que se eleve de lo que antes era el underground a lo que ahora, por invertir el término, es el upperground.

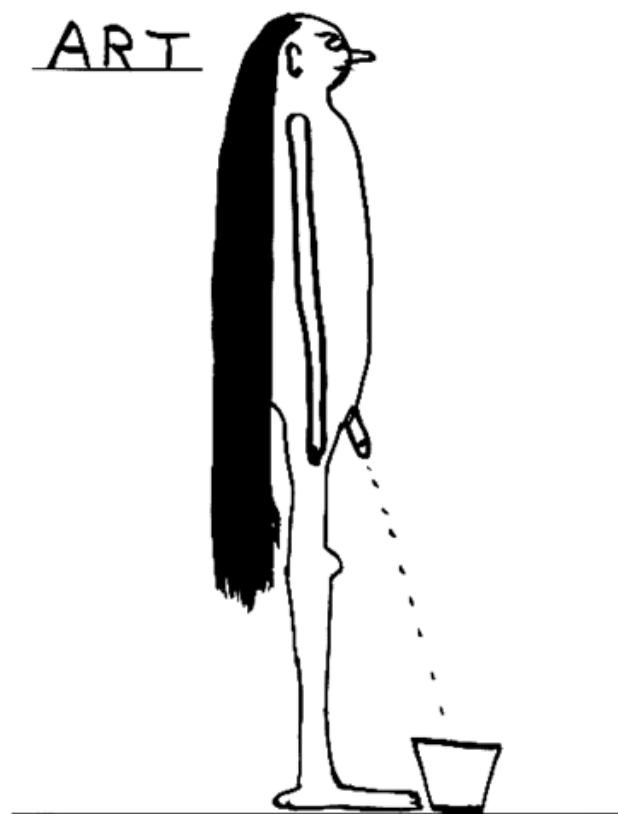
Entonces el género del humor gráfico, lo cómico en definitiva comienza a ponerse de moda cuando antes ocupaba un lugar y utilidad muy concretos. *“La comedia latina consagró para la comicidad el mundo social más bajo y propuso, virtualmente, identificar lo cómico con lo popular”*.<sup>148</sup>

La postmodernidad en oposición a lo moderno ha aportado una visión compleja del mundo en cuanto a lo que se refiere a las visiones periféricas, haciendo estudios más minuciosos de los espacios desarraigados y alterando las visiones de los llamados grandes relatos. Ese mirar distinto, ha llevado a los museos cantidad de objetos fetiche que en otro momento no hubieran sido considerados para la inclusión en ellos. La necesidad de museificación de los

<sup>146</sup> VV.AA. *The artist's Joke*. Higgie, Jennifer (Ed.) 1ª ed Londres: WhiteChappel Galery Ventures Lmted. 2007. 237p. Documents of Contemporary Art (Col.) ISBN 978-0-85488-156-7 Pág. 149

<sup>147</sup> DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común*. Mollá Román, Ángel; Aurora (trad.). 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002. 302 p. Paidós Estética (col.). ISBN 84-493-1186-1 Pág. 80

<sup>148</sup> BOZAL, Valeriano. (2001) Introducción, Vareliano Bozal: cómico y grotesco. En: Lo cómico y la caricatura. (pp. 13-78). Madrid: A. Machado libros S.A.



David Shergly, "sin título, (art)", 2012.

fig.186

más diversos carruseles de ocurrencias y propuestas ha llevado a convertir algunas de estas instituciones en los abanderados de la nadería, en la época del espectáculo de la imagen y la (sobre)desinformación de las redes. Y aunque podamos achacar efectivamente que la visión postmoderna del mundo está llena de propuestas cavernarias afirmando que otras formas de conocimiento del hombre como el chamanismo y lo mágico son tan validos como la lógica, la razón y la ciencia, si es cierto que nos ha permitido valorar en el campo del arte, esos pequeños espacios que durante años formaron parte de un arte de segundas.

Pero quizá la necesidad de los museos de embutirse de objetos tenga más que ver con una semejanza o competición con el mundo de lo cotidiano; quiero decir que el museo tiene que competir de igual manera con la televisión, el parque de atracciones e internet como generador de conocimientos, y en ese sentido han tenido mucho que ver el cómic como una forma de arte que deviene de lo cotidiano, donde se encuentra gran parte de la base del humor y donde se juega claramente con lo artístico. *"Lo cómico es desde el punto de vista artístico, una imitación [...] entremezclada de cierta facultad creadora, es decir de una idealidad artística"*.<sup>149</sup>

Así el humor del comic ha pasado a ser protagonista, es la nueva narrativa del artista contemporáneo, el juego donde dotar de entretenimiento las necesidades de un público que desea contenidos asequibles y museos que necesitan hacer caja.

<sup>149</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. 2ª ed. Madrid: A.Machado Libros, S.A., 2001. 202p. ISBN 84-7774-525-0. pág. 100.

*“Así como desde el renacimiento los artistas creían en hacer pintura religiosa y en realidad pintaban obras de arte, ¿creen nuestros artistas modernos producir obras de arte y en verdad hacen otras cosas muy distintas? ¿Acaso los objetos que producen no son algo muy diferente del arte? Objetos fetiche, por ejemplo, pero fetiches desencantados, objetos puramente decorativos para un uso temporal. Objetos literalmente supersticiosos, en el sentido de que ya no corresponden a una naturaleza sublime del arte ni responden a una creencia profunda en él”.*<sup>150</sup>

Una lectura detallada de algunos de los fenómenos que atisbamos en el desarrollo y exposición de obras, así como la intrusión del humor, lo publicitario y lo escatológico como estética modal, habla claro de nuestra contemporaneidad.

*“La razón por la que el arte ha perdido la fe en sí mismo es que se ha convertido en parte del negocio del entretenimiento, con lo cual ha capitulado a la cultura comercial popular [...] es negocio y entretenimiento como deja claro la cultura americana de las celebridades”*<sup>151</sup>



<sup>150</sup> BAUDRILLAR, Jean. El complot del arte. Ilusión y desilusiones estéticas. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. 136 p. Nómadas (col.) ISBN 978-84610-90003-7. Pág. 39

<sup>151</sup> KUNSPIT, Donald. El fin del arte. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2006. 158 p. ISBN 978-84-460-2341-8. Pág. 125

Dan Perjovschi. “Sin título”, 2009.

fig.187



¿Cuál está siendo una de las respuestas que está mostrando el mundo del arte con respecto a esto? El humor. *“El humor, la risa y la comedia, (...) más paulatinamente se están convirtiendo en moda y, por tanto, haciéndose un lugar temático en el complejo mundo del arte contemporáneo y su teoría.”*<sup>152</sup>

El uso de los dobles sentidos y las contradicciones conducirán irremediablemente en muchas ocasiones a hacer lecturas humorísticas de estas obras, a tomarlas como lo que Lipovestky<sup>153</sup> sugiere, el humor que llena nuestro vacío, a disfrutar o preocuparnos, según lo optimista de nuestras impresiones, de una comedia y sobre todo a trazar un lazo terapéutico de unión con la realidad que nos lleve a pensar que efectivamente la visión que nos construimos del mundo no está equivocada.

Tengamos en cuenta que el humor, como el arte son formas o estilos de plantear la comunicación, y la manera de comunicarnos también es el mensaje que enviamos, el comic y el humor son mensajes de una sociedad que demanda y aspira al juego y a anesthesiarse del hedonismo más absoluto. *“Cuando el arte abraza la cotidianidad, abraza su suicidio”* en palabras de Kunspit<sup>154</sup>, el arte ya no trata los temas excelentes y trascendentes que se esperan de él. Pero en un mundo donde los medios de masas multiplican la imagen hasta el infinito, cualquier imagen por extraordinaria que parezca se convierte inevitablemente en cotidiana. Quizá tan cotidiana como la viñeta de periódico que ilustra la triste realidad del mundo, pero nos recuerda en un acto de inteligencia, que el mejor de los tertulianos de la todología y emisarios de opinión, no ha sido tan certero y directo como ese pequeño dibujo que habita entre líneas.

*“El humor no nos redime de este mundo, sino que nos devuelve intelectualmente a él al mostrarnos que no hay alternativa.”*<sup>155</sup>

Todo esto nos conduce a una conclusión compleja sobre arte y humor. El arte y el humor son un acuerdo social. Un espacio de conciliación donde necesariamente tiene lugar un acuerdo tácito por el que se llega a asumir cuales son los roles de cada uno y que es lo que produce el placer y el displacer en esos campos. Irónicamente, las viñetas de estos artistas son al mismo tiempo obras de crítica feroz y de entretenimiento, de complejidad para el mundo del arte y de accesibilidad para el profano. La migración en busca de los límites era inevitable, el movimiento ya consolidado busca ahora nuevos espacios y el poder redentor de la risa es el arma más eficaz que queda para combatir los excesos del poder. *“Aunque a veces parezca que actuamos en una renovada commedia dell’arte (con un abuso de máscaras y disfraces) en realidad somos protagonistas de un culebrón inacabable.”*<sup>156</sup>

<sup>152</sup> HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La comedia de lo sublime*. 1ª ed. Torrelavega: Qualéa Editorial S. L., 2009. 206 p. Biblioteca de Filosofía y Estética (col.). ISBN 978-84-936909-5-3. Pág. 11

<sup>153</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Vinyoli, Joan; Pendoux, Michéle (trad.). 8ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 2010. 220 p. ISBN 978-84-339-6755-8 Pág. 156

<sup>154</sup> KUNSPIT, Donald. *El fin del arte*. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2006. 158 p. ISBN 978-84-460-2341-8 pág. 125

<sup>155</sup>

<sup>156</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal Ediciones, 2012. 239 p. ISBN: 978-84-460-3724-8. Pág 156

## ENTREVISTA A SIMÓN MARCHAN FÍZ.

P. ¿Es posible la risa y el humor en el Arte? ¿Podría darnos algún ejemplo que considere apropiado?

R. Sí, claro. Ahora mismo no se me ocurre ninguno, pero claro, tiene que haberlos.

P. El término comediante visual lo acuña la artista, profesora y coleccionista de arte humorístico Sheri Klein ¿Qué entiende por comedia visual? ¿Qué le sugiere este término? ¿Cree que es adecuado el término para definir un tipo concreto de arte y/o sus características?

R. El término me parece correcto, pero deberíamos de considerar si, en el desarrollo del trabajo, podríamos encontrar otro término que se adecuara más a nuestras necesidades. En la investigación debemos estar abiertos. No habría que aferrarse al término comedia visual, al final habría que ver si nos gusta o creamos otro.

P. ¿Hemos sacralizado el Arte y en consecuencia no está bien reírse con o de un cuadro? y por tanto, ¿es el Arte un dogma de fe, una creencia ontológica que no permite la intrusión de la comedia o lo humorístico, y que al hablar de ella misma pueda caer en la autoirrisión con el riesgo de desvelarse vacua e insustancial?

R. Esa seriedad del arte bello, cuando entra en crisis la propia disolución del arte bello y del concepto de lo bello, que es consecuencia de la crisis del clasicismo, irrumpe toda una historia aquello que ha descrito a *grosso* modo la estética de lo feo, de lo no bello mas bien... y es donde empieza a entrar esto en términos, teóricos, de hipótesis, pero esto se va acentuando a lo largo de todo el siglo XX, ya sea en las artes visuales, en la pintura, en el teatro, en el cine, de los últimos 50 años. En realidad desde los Pop. Es decir, la presencia de la cultura popular es determinante.

P. ¿Es el museo un lugar para una emoción positiva como la risa? ¿Lo es la galería? ¿Habría que inventar un lugar donde desterrar este tipo arte?

R. Eso va a depender de la propia constitución de la obra, y del manejo de todos los elementos de la obra. Yo ahí, ni elimino ni descarto que haya unas categorías de lo cómico, de lo serio, de lo sublime, de etc.. todas esas categorías mencionadas se van a manifestar en formas. Y si se encuentran las formas adecuadas que no excluyen unas de otras, el museo no es la seriedad absoluta.

P. ¿Qué características encuentra en estas obras? ¿Cree que existe un denominador común?

R. Y yo es que veo ahí una estratificación de categorías, no de temas ni siquiera, que es eso que tanto hablábamos, lo que se llamaba en la tradición, las categorías estéticas.

Pero las categorías de la ironía y lo cómico están presentes constantemente.

Es que eso ya estaba presente en el pop inglés, que se dieron cuenta de ello en términos artísticos.

En las categorías estéticas se han abandonado y en el siglo XIX, en el pensamiento francés, estaba repleto de todo esto, de lo cómico, de lo trágico, de lo ridículo, lo grotesco... constantemente y ahora eso no lo estamos trabajando y parece que no tiene importancia.

Yo viajo por “to los laos” y las últimas exposiciones que he visto en Estados Unidos y aquí en España, junto con Internet, la televisión y “to estos líos”, hay cierto infantilismo.

P. ¿En la necesidad de ampliar lo estético a nuevos elementos e introducir lo cómico en el arte se pierde la búsqueda de factores tan importantes como lo han sido la belleza, lo absoluto y lo perfecto?

R. La belleza tenía un sentido determinado que era la belleza de la perfección, y evidentemente la belleza no es lo estético. Lo estético es más amplio que la belleza y tanto la belleza como otras categorías se expresan a través de estas cristalizaciones formales, que es lo que te va a dar resultado.

Yo no descarto las cristalizaciones formales porque son aquellas que te pueden provocar lo cómico, igual que en la comedia o el cine.

P. Una de las expresiones más reconocibles del ser humano, es la risa. Cuyo origen, defiende una de las muchas teorías que la afrontan, es la muestra de una superioridad o menosprecio. ¿Una comedia visual, supondría un menosprecio solo a la representación o al conjunto del arte?

En el debate del pop y de la cultura popular, surgió algunas de estas modas, como por ejemplo el Kitsch. Que yo eso lo estudié bastante en mi juventud. Porque es el momento en el que apareció. Yo me interesé mucho en los temas de cultura popular y, aunque luego no escribí mucho sobre ello, pero sin embargo, hay conferencias y clases que hablan mucho de esto.

Sobre el kitsch, lo Camp, Ocaña y toda esta gente, me interesa como algo que antes se llamaba subcultura. No entendiéndolo como algo inferior si no entendiéndolo como la estratificación social de la cultura.

P. ¿Puede haber humor en representaciones visuales abstractas, no figurativas? ¿Sería necesario incluir un factor externo a la obra para interpretar el

humor de una abstracción?

R. Hombre, de hecho en los cómics estos de la televisión yo creo que sí, hombre está difícil, por que lo cómico y el humor requieren de una representación figurativa habitualmente. Yo no lo sé, habría que verlo, pero seguramente que sí, habría que verlo. A mi me llama mucho la atención el relato y los cuentos de la evolución que hacia Malevich con los cuadros que son fantásticos, que son abstractos, pues posiblemente, con Malevich y otros rusos que algunos eran figurativos y otros abstractos, en el fondo te partías a reír. Pero claro puedes hacer a través de volúmenes, de figuras geométricas puedes hacer también estropicios, ¿no?

P. ¿Es la comedia visual una asimilación de un tipo de creaciones que suponen dentro del mercado y la critica un problema de clasificación y son incluidas en otros campos para poder ser “digeridas”?

R. No tiene sentido plantearse esa pregunta. No tiene mucho sentido. Tiene sentido llegar a ver lo que encuentras en ese campo. Es que yo la determinación tan lineal... En primer término es que soy bastante escéptico, sobre todo después de visto lo visto. Estuve en el debate de Tapiés y he estado allí reunido a altas horas hasta las 3 de la mañana, discutiendo el documento que incluso le hicimos alguna corrección que para mí era muy mecanicista, muy lineal y al final qué pasa, que las obras de los conceptuales se han convertido en obras de mercancía, no como las de Tapiés, porque no se valoran tanto, pero se han convertido también en mercancía. Con lo cual, entonces, comenzar con los sociologismos es muy peligroso, por que automáticamente te cierras el camino. Ya escarmentamos algunas generaciones. Cuidado, otra cosa es que haya fenómenos económicos.

P. Existe una estrecha relación entre arte-vida muy estudiada, ¿Cree que la comedia visual sería un reflejo de un tipo de crisis vitalista, existencialista, de valores, etc.?

Es una pregunta complicada, pues podría ser, pero hay tantas cosas que podrían ser...

El Dadaísmo tiene que ver con el pensamiento negativo, es otro modo de criticar sociedades, de sociedades a través de las formas como es el Dadaísmo. El Dadaísmo es el punto de partida y la comedia del XIX y por supuesto las caricaturas. El Dadaísmo es un fenómeno radical, lleno de ironía, es una ironía que no afecta de modo global a la existencia sino a aspectos concretos de la existencia.

Lo social no se identifica con lo económico. Evidentemente el humor tiene un campo social. Pero tiene una autonomía en si mismo, que es que hasta



que no aparece una obra de humor, no puede haber un humor social. Y es un problema de cristalización de la obra o de lo que sea.

P. ¿Algún consejo como despedida?

R. La investigación hay que afrontarla a ciegas, con hipótesis difusas y cuando vas descubriendo y tratando el material y haciendo análisis de campos.

## **APLICACIONES A LA DOCENCIA.**

Es sabido que gran parte del fracaso de la educación formal viene precedido por la desmotivación del alumnado. Los enunciados audiovisuales que el alumnado recibe constantemente por parte de los medios de comunicación de masas están absolutamente estudiados y meditados para producir en el espectador una respuesta inmediata, positiva y agradable que invita a seguir consumiendo este tipo de imágenes y los mensajes asociados a ellas. De lo que existe fuera de las aulas, principalmente la televisión, Internet, los videojuegos, y el mundo del entretenimiento, no tiene horarios, es inmediato, entretenido, gratuito, sin esfuerzo, libre a la elección del consumidor, en definitiva tiene la visión de cliente, al que tiene que dar el mejor servicio para que consuma.

El profesorado, en cambio, tiene todo lo contrario: tiene un horario fijo, rígido, las materias requieren esfuerzo, atención, no han sido elegidas si no impuestas y, para colmo, los valores que imparten son absolutamente contrarios a los que la sociedad dicta.

Teniendo en cuenta que la actividad docente queda restringida a un número de horas concreto, es preciso que la intervención educativa sea efectiva. No podemos olvidar, que el trato entre el alumnado y el profesorado es uno de los grandes factores que repercuten en los procesos de aprendizaje. La relación profesor-alumno se establece como uno de los vínculos principales que determinan el proceso formativo. La labor del profesor es implicar a los alumnos en situaciones de aprendizaje. Para ser unos auténticos comunicadores hay que contagiar entusiasmo y motivación. Mediante la motivación-estimulación se capta el interés del grupo, al mismo tiempo que se produce un diálogo en el aula y se transmiten los saberes y los contenidos. (fig.188)

En este sentido, el humor trabaja como una herramienta indispensable en el aula. Las estructuras regladas de la educación formal, impiden que la oferta educativa sea atrayente para el alumnado, y el fracaso escolar está íntimamente ligado a la desmotivación.

La educación artística no puede permanecer ajena a este hecho y debe por tanto ser participe de las relaciones existentes entre el humor y el Arte. Existen multitud de recursos en este sentido que pueden ayudar a dar una mejor formación integral.

### **Un cerebro para el entretenimiento.**

La neurociencia estudia como hacer de estos enunciados audiovisuales “signi-



Jan Havicksz Steen, “La escuela del pueblo” 1663-1665. Óleo sobre lienzo; 108.4 x 81.5 cm

fig.188

ficantes fáticos”, término que emplea Paul Virilio (1994) para referirse a algo que te fuerza a mirarlo. Virilio lo describe de la siguiente manera:

*“La imagen fática -una imagen dirigida que te fuerza a mirarla y atrapa tu atención- no es solo producto de un enfoque fotográfico y cinematográfico. En mayor medida, es producto de una iluminación cada vez más brillante, de la intensidad de su definición, resaltando de forma más brillante sólo alguna de las áreas específicas y haciendo que casi todo el contexto se desenfoque y desaparezca”.*<sup>157</sup>

Estos estímulos fáticos se producen obedeciendo a las reglas de la ergonomía visual y cognitiva, términos a los que nos referimos cuando la técnica consigue, a través de la neurociencia, la informática, la psicología, los distintos efectos especiales del cine, etc., imágenes más impactantes que las que se producen en la naturaleza, y por tanto tienen una mayor capacidad para atraer la atención y ser seleccionados por el sistema nervioso.

El mundo de la imagen está lleno de momentos de competición por la atención del cerebro. Sin duda, la alta definición (Hight Definition) en la calidad de la imagen es uno de los motivos por los que las empresas de medios audiovisuales continúan sacando al mercado televisores y pantallas de cine en casa cada vez más sofisticadas que nos suministran imágenes al cerebro cada vez

<sup>157</sup> BREA COBO, José Luis [et al.]. *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. 1ª ed. Madrid: Akal Ediciones, 2005. 244 p. ISBN: 978-84-460-2323-4. Pág 238

*«Antes coleccionaba libros sobre la didáctica del arte. Me fascinaban, y todavía tengo muchos libros de ese estilo. Me intrigaba la idea de que se pudiera enseñar el arte, porque rápidamente fui llegando a la conclusión de que no se puede enseñar.»*

—John Baldessari

más reales.

La Teoría de la Selección de Grupos Neuronales propone lo siguiente: 1) el cerebro está moldeado por un panorama visual y cultural; 2) las neuronas y los grupos neuronales que han sido fuertemente estimulados por estímulos recurrentes o por un grupo de estímulos relacionados y conectados con el mundo real, son los primeros en sufrir un incremento de la eficacia de su reacción y un crecimiento exuberante; 3) los que no son afectados de esta manera, sufren el efecto opuesto de apoptosis o muerte celular.<sup>158</sup>

Todo esto nos da una idea de las dimensiones que supone crear una conciencia crítica con respecto al mundo audiovisual. K. Becker (2002) nos lo describe de una manera formidable:

*“Las fuerzas de paz de la información, el control de los parámetros psicoculturales a través del poder subliminal de la definición de la intermediación y la interpretación, se considera la forma más poderosa de artillería moderna”.*

<sup>159</sup>

Si nos planteamos por qué un alumno puede preferir pasar varias horas delante de un televisor, videojuegos, Internet, y es incapaz de soportar ninguna de nuestras clases, es posible que lo expuesto anteriormente nos sirva de ayuda.

### **El humor como herramienta en la Educación Artística**

No hay duda de que todo lo presentado anteriormente tiene una fuerte relación con la materia. La imagen, la docencia, el humor y la psicología forman un todo que es indispensable a la hora de formar individuos con una capacidad crítica frente al mundo de la imagen. Aunque durante muchísimo tiempo la educación se contempló desde una perspectiva rígida y formal en la que el humor y el juego no tenían cabida, las corrientes actuales fomentan una educación lúdica y participativa del alumnado.

Algunos artistas contemporáneos y muchas de sus obras suponen ejemplos perfectos de imágenes a las que podemos recurrir en el aula para ilustrar a los alumnos. Sus obras suelen estar cargadas de una crítica muy feroz, y por lo tanto suponen además una manera de crear debates entre el alumnado, despertando en él una conciencia crítica del mundo de la imagen y el Arte.

Ya hemos visto que tipo de efectos puede producir el humor sobre la memoria y la creatividad, no obstante, el uso del humor en el aula debe ser utilizado con una mayor precisión si queremos que sus efectos nos sean efectivos.

La información humorística presentada en el aula, deberá estar acorde con los contenidos que se presentan, un chiste o comentario fuera de lo que se

<sup>158</sup> BREA COBO, José Luis [et al.]. Op cit. Pág 239

<sup>159</sup> BREA COBO, José Luis [et al.]. Op cit. Pág 241



está discutiendo distrae la atención del alumnado y no tendrá el efecto deseado que queremos. Por otra parte, si abusamos del uso del humor y este inunda todos los contenidos, ya sean conceptos principales o ideas periféricas estaremos perdiendo igualmente efectividad, deberíamos reservarlo solo para ilustrar aquellos conceptos más importantes que el alumno deba recordar. El uso de imágenes que ayuden a este fin, que sean en sí misma humorísticas, o que las convirtamos en estas por medio de un comentario, que lo acerque a lo cotidiano del alumnado, repercutirá de manera muy positiva en el desarrollo de las clases. Hay que apuntar que, aunque a muy largo plazo, la información humorística y la no humorística se recuerdan igual, a medio plazo, la información humorística prevalece sobre la que no lo es.

Ridiculizar por medio del humor al alumnado no es una forma apropiada para emplear en clase, el poder coercitivo que tiene, si es cierto que es muy disuasorio para corregir cierto tipo de comportamientos, por otro lado crea alumnos más inseguros, que se arriesgan menos a equivocarse y más conformistas. El humor empleado en las edades más tempranas, puede ser mal interpretado y llevar a confusión, con lo que siempre deberían ser ejemplos de humor muy claros.

El humor, reducirá distancias psicológicas entre el profesor y el alumnado, el uso de la autodesaprobación como forma de humor, hará sentir a los estudiantes más cómodos y receptivos, siempre empleado de una manera justa, ya que podría suponer perder la figura de autoridad que representa el profesor.

De todas las maneras, el humor y la risa, crearan un ambiente cómodo en el que desarrollar las clases, la predisposición del cerebro a estímulos placenteros ayudará en cualquier caso a aliviar tensiones y resolver conflictos. El éxito de enseñar con humor, como apuntan Jennings Bryant y Dolf Zillmann (1980), “depende del tipo de humor correcto bajo las condiciones apropiadas, en el momento oportuno, y con los estudiantes adecuadamente motivados y receptivos”.<sup>160</sup>

<sup>160</sup> MARTIN, Rod. Op cit. Pág 558





# CONCLUSIONES





## CONCLUSIONES.

El humor es una emoción positiva. Esta, nos permite acercarnos al mundo con un prisma complejo y distinto que hace posible el cambio y la superación de múltiples situaciones. En el arte el humor es transferido a las creaciones desde el artista hacia la construcción formal de la obra, y es el espectador el que finalmente descifra o no la “sintonía” que se le trata de comunicar. Es imposible saber si una obra cualquiera no hecha intencionadamente con humor va a resultar hilarante para un espectador, pero podemos adivinar las claves con las que el autor ha tratado de persuadirnos, ya sean estas de aspecto formal, atributos o complejas teorías conceptuales que desembocaron en el propósito de dicha obra.

Retomemos del humor su definición primigenia, aquella que le dieron los antiguos y que se refería al humor como sustancia o fluido interno cuyo equilibrio era fundamental para mantener el ánimo. Tomemos la idea de fluido por un momento para explicar algunos aspectos sobre el humor, y si pensamos en él como tal, veremos como esa conexión se establece entre las obras y los artistas que las produjeron, dando la impresión de que lo hilarante y humorístico fluye e interviene en la construcción de las obras. Pero existe una explicación más plausible lejos de la poética particular de entender el humor así. Cada uno de nosotros esta psicológicamente más o menos dispuesto al humor –a un estado mental lúdico– y ese estado en el que podemos sumergirnos es en la mayoría de las ocasiones acordado socialmente.

Estar inmersos en el humor supone en ambos casos –como receptores y creadores– que estamos sumidos por completo en la creatividad y que ese humor no solo cambia la forma de percibir el mundo, sino que además permite crear nuevas realidades con mayor facilidad. Es además nuestra emoción más útil. En la parte del cerebro donde suceden los procesos por los cuales se desenmarañan los mecanismos del humor hay dos partes fundamentales que resuelven los “conflictos” planteados por la percepción y la creación del humor, la primera de ellas conocida como cíngulo anterior se encarga de seleccionar y organizar todos los mensajes e ideas que el cerebro recibe y produce para darles cierto sentido y utilidad. Justo a su lado, aparece una amígdala encargada de adjudicar emociones a esos conflictos y de gestionar junto con otras partes del cerebro los mecanismos de recompensa de la dopamina. Se ha comprobado que aquellas personas con un cíngulo anterior más desarrollado, atienden mejor a la resolución de los conflictos que se les presentan, mientras que los que tienen la amígdala en mayor proporción por lo general “suavizan” el conflicto de manera emocional. Esto no quiere decir que los que tienen una parte más desarrollada que otra del cerebro estén más predispuestos al humor que otros, pero si indica hacia que posibles tipos de humor están más inclinados. Además la gestión de emociones positivas supone una mayor capacidad de concentración, producción y percepción para el humor. En definitiva la crea-

ción artística es la presentación de un conflicto o idea al que se le asigna una emoción y podemos resolver que efectivamente *la síntesis de la creación artística es en muchos aspectos humorística*.

Lo que muestra el arte es el combate que entabla este con los medios de comunicación-manipulación, que tratan de inculcar a diario la frustración, la sensación de miedo, de inseguridad, de horror, en definitiva la pena y la tristeza, para hacer a las personas más manejables; el arte se manifiesta de manera contraria, y desde hace mucho tiempo, denunciando con alegría y desparpajo lo injusto e indignante del mundo que nos toca vivir.

Se evidencian dos características singularmente humanas, por una parte el hecho artístico, propio y exclusivo de la condición humana y sus sociedades, y por otra una manera única de entablar la comunicación con nuestros congéneres: el humor. Ambos, humor y arte, son maneras de construir y definir las características de las sociedades humanas. Un individuo se muestra receptivo a comunicarse cuando identifica el humor en su interlocutor y cuando comparte y se reconoce también con las mismas características estéticas que muestra el otro. Este hecho, lo experimentamos a diario compartiendo gustos como la música, la ropa o la manera en la que decoramos nuestros hogares.

El humor hace tiempo que desembarcó en el mundo del arte, pero la mayoría de las ocasiones ha sido reinterpretado con el lenguaje propio de comisarios y críticos lo que han camuflado como protesta, irreverencia, novedad, atrevimiento, etc., pero no como lo que verdaderamente es: —la manera más sincera y cierta de revelar la condición humana—.

En al época de la sobreinformación en la que las redes sociales han construido una nueva forma de entender la comunicación del ser humano, dando por supuesto que aproximadamente 2.500 millones de personas están conectadas a Internet, el paradigma de las relaciones humanas, incluidas: la creación, la comunicación, la venta y la distribución y difusión del arte, ha cambiado por completo. Esto quiere decir que una de las herramientas fundamentales de la creación y difusión artística es ahora Internet. Esta idea de que Internet sea un escaparate que permite compartir cualquier cosa con otro ser humano ha contribuido también a que la democratización del arte sea completamente real.

Se entiende que hoy todos somos productores de imágenes, que todos podemos participar en la producción de arte y, en consecuencia, todos podríamos participar de vender nuestro arte. La supervivencia de un arte frente a otro, se descubre ahora como la clave para saber como elegiremos en el futuro cuales son las mejores obras de arte y de cómo legitimaremos aquello que es arte de lo que no lo es, tratando de dar respuesta a la compleja pregunta que atormenta desde sus inicios los cimientos del pensamiento teórico del arte: ¿Por qué una obra de arte es arte?

Ese proceso de selección darwinista está claro que se regirá por dos factores: el primero de ellos como ya venía siendo, y aunque quizá menos importante, sea el dinero. Sobrevivirán las obras que instituciones, galerías y coleccionistas adquieran como testimonio del arte de nuestro tiempo. El segundo factor al que pertenecerá esta selección vendrá regido por las normas del marketing. La búsqueda de un público para el arte es uno de los desafíos más importantes a los que se enfrenta la creación contemporánea. Obtener visibilidad en el trabajo de un artista es tan importante como producir la obra. Ser, estar y parecer un artista es sin duda el camino de la supervivencia del artista. En definitiva un estado de devoción fiel hacia la creencia férrea de que está sucediendo alguna especie de interacción alquímica cuando se produce arte.

Todos necesitamos vender o consumir y, el intercambio, que forma parte de nuestras relaciones sociales más básicas, no puede desentenderse del entramado del mundo del arte, que tiene que ser visualizado y comprendido como un conjunto global, como un todo. Arrojar el trabajo de un artista a la suerte de ferias y catálogos supone perderse en un mar inmenso de artículos semejantes que compiten en mejores condiciones por la visibilidad de un público cada vez más mortecino. Por ello es necesario que se entienda que las claves de una venta o de una visualización de una obra son objetivos primordiales en la supervivencia de cualquier arte hoy.

Unas de las claves que hacen posible que el público muestre atención por un objeto artístico es, sin duda, la relación emocional que lo vincula a éste y al igual que el humor ha sido empleado en numerosas campañas publicitarias para atraer la atención del comprador, también lo está siendo de manera análoga en el arte. La principal evidencia de este fenómeno es que el humor aparece como categoría de búsqueda en la principal galería de arte en red saatchi.com. Esto significa que se le otorga al humor un tratamiento equivalente a las demás categorías “tradicionales” del arte: paisaje, retrato, abstracción, etc., y un espacio propio en plano de igualdad con respecto a estas.

Las características del arte hecho por y para producir hilaridad en el espectador, como hemos visto atienden a un abanico amplio de posibilidades; atributos visuales, campos de humor, etc., y cabe subrayar que para los espectadores este tipo de arte produce un efecto de retentiva a corto plazo mucho más intenso que una obra que no ha empleado este recurso. Por contrapartida, las obras creadas con humor se consumen muy rápidamente, una vez la comicidad es revelada y disfrutada el valor estético se suele tornar insustancial. La evidencia es que la sociedad demanda más imágenes de un mundo globalizado, y estas son cada vez más inmediatas y veloces, son las que pretenden alcanzar la experiencia visual definitiva y en cualquier caso, la inmediatez ya no es algo que afecte a la consumición del arte humorístico, si no a todo objeto de arte fundamentalmente visual.



Lo cómico es antagonista de lo sublime. Lo cómico se convierte habitualmente, como hemos visto en muchas ocasiones en el ataque frontal al poder, a lo serio, a la liturgia de lo sublime; entendido como aquello que supone ser un elemento aterrador –recordemos lo sublime como ese ente romántico de la naturaleza que recuerda al hombre su fragilidad– y hace tomar partido para la superación de esa situación adversa en lo cómico. Ambos extremos parecen tocarse, lo sublime cuando empieza a llegar a los límites se desliza a lo cómico y esto es porque lo sublime tiene un aspecto que lo barniza de imposibles, y los imposibles efectivamente tienen algo de absurdo, y en consecuencia participa del mismo mecanismo sencillo que hace posible la terceridad que propicia el humor. Al mismo tiempo lo cómico es necesario para entender lo sublime, puesto que ambos conceptos parecen ser antagónicos. No es posible definir y construir el concepto de lo bello si en contraposición, por ejemplo, no hemos definido otros conceptos como lo sublime, lo feo, lo grotesco, o lo cómico. Es complejo catalogar lo cómico y cuando la designación resulta errónea, se puede caer en lo ridículo, de ahí la importancia del acuerdo social sobre qué es lo que hace gracia y lo que no, y como emplearlo. En definitiva, existe una performatividad del humor, una manera en la que aprendemos y transmitimos de unos a otros lo que consideramos que es digno de ser hilarante.

La filosofía nace de la autoconsciencia del sufrimiento, y en consecuencia el Arte es una promesa de un futuro mejor y un testimonio de actualidad. Como elemento propio del pensamiento humano el humor en el arte es una abnegación del presente, una reiteración del fracaso y un retrato tosco de las deficiencias que esgrimen los hombres. Nos dará la impresión que en el arte humorístico, en las comedias visuales que veamos en el futuro, arte y humor se habrán unido en un único cometido: luchar contra el enemigo invisible que representa la muerte, la finitud del hombre.

Existe una similitud entre arte y humor: el carácter social y emocional de ambos. Existe un acuerdo social entorno a lo que es arte y del mismo modo ocurre con lo que se considera que es humor. Podemos decir que son experiencias cuyo proceso de percepción es sumamente parecido. Las claves con las que opera el humor y con las que lo hace el arte son distintas, pero en síntesis el proceso de percepción es similar. Cuando detectamos ambos, la sorpresa suele hacer acto de presencia. Y tal y como la estética desde su concepción de ciencia del estudio de lo bello y posteriormente como teoría de las artes se enfrenta a la problemática de determinar y legitimar qué es arte y qué no lo es, la Imposibilidad de acercamiento a la percepción del humor por su carácter individual es una característica igualmente compartida entre humor y arte. Todos intuimos qué es arte y qué es humor, pero nos cuesta mucho trabajo determinar el porqué lo son. Existe una complejidad al reír de una manera seria, pero sucede como una totalidad. Los elementos de una realidad brutal

narrados con inmediatez desencadenan en muchas ocasiones la risa, es como si la cruda verdad desvelada nos hiciera reír, y parece que arte y humor se funden en una misma cosa a la hora de revelar las verdades.

Existe una producción artística contemporánea manifiestamente creada para resultar hilarante al espectador, incluyendo la emoción positiva que es el humor resultante en estas obras.

Es imposible concretar de alguna manera todas y cada una de las características formales de las obras humorísticas, pero existen algunos indicios para asumir rasgos generales que la presencia de algún tipo de figuración parece ser una constante para la correcta recepción de la hilaridad del mensaje. En ausencia de figuración, la inclusión de lo textual que la pieza pueda albergar parece ser la única manera de transmitir lo cómico. La abstracción no parece ser el espacio donde se desarrolle lo humorístico aunque el mero hecho de la abstracción pudiera encerrar desde el punto de vista de la pintura una semilla de humor.

Las obras hilarantes son el resultado del desvelo de lo que advirtiera Gómez de la Serna en *Gravedad e importancia del humorismo* (1930): —“lo que no puede el arte contemporáneo es delatar su humorismo y disociarlo de su intrínseca seriedad”. El humorismo desvelado, enaltecido y sobreexplotado es la constante de nuestro tiempo que resulta en la espectacularización de lo cómico, como un grito vacío cuyo único objetivo es llamar la atención del espectador y conseguir la adoración.

La obra de arte hilarante no es solemne, puesto que la emoción sobre la que discurre está completamente alejada de esa concepción del arte tradicional. Todo el siglo XX ha sido una carrera hacia la conquista de la libertad y la rotura y cuestionamiento de los límites del arte, y en esa carrera se competía contra los muchos siglos de arte serio.

Las obras humorísticas son completamente aceptadas dentro de los circuitos comerciales, los museos y otras instituciones legitimadoras del arte. No es nuevo y ni muchos menos sorprendente que estas obras ya formen parte de los libros de historia. Pero cabe plantearse cómo hemos llegado a legitimar estas obras y el camino recorrido desde su concepción hasta los museos.

El paradigma del arte hoy es el paradigma de “Google” y de “Facebook”, de la red social y del espacio virtual. Si atendemos como Arthur C. Danto distribuye y hace su estudio para concebir una historia del arte distinta, entenderemos el complejo paradigma actual donde se sucede el arte humorístico objeto de nuestro estudio.

La principal crítica que recibe la postmodernidad como condición legitimadora de los saberes del hombre, es que efectivamente da como válidos todos los

conocimientos del ser humano sin dar importancia a su rigor. De esta manera nos encontramos que chamanismo, creencias, superstición y magia empiezan a aflorar en campos donde la ciencia y la razón ocupaban un lugar incuestionable en anteriores concepciones del conocimiento humano. Modernidad y postmodernidad son paradigmas que conviven hoy en la creación contemporánea. El concepto de lo contemporáneo es amplio en ese sentido, porque todo lo preexistente y lo coexistente perviven con independencia de su fecha de creación, así por ejemplo las pinturas rupestres siguen siendo contemporáneas a nosotros porque en la misma definición de lo contemporáneo está la noción de lo que acompaña al tiempo y es cierto que pertenecen al arte que podemos ver hoy. En el arte es posible encontrar desde tallas escultóricas barrocas a artes digitales y ambas mantenerse enmarcadas dentro de lo que es contemporáneo, pero el mayor interés que puede despertar lo contemporáneo para nuestras conclusiones es la referencia que este hace al arte fraguado con humor de nuestro tiempo, esto es el arte de nuestro presente, de lo que define el concepto alemán creado por Walter Benjamin de la palabra *Jetztzeit*, el aquí-ahora, y la labor de este arte –si tratáramos de indicar una– consiste en articular, desarrollar y mostrar las micronarrativas individuales de los artistas, haciendo las preguntas correctas que lleven al arte un cuestionamiento continuo, que es lo que prueba realmente su valía como modo de conocimiento y lo legitima como saber del hombre. Entonces, lo que se pretende en el arte cómico es hacer ver la importancia de la gravedad de lo leve, y la relevancia de lo irrelevante. Es el arte deshumanizado orteguiano llevado a las últimas consecuencias de su transcendencia.

Pero la primordial particularidad de nuestro arte de principios del S.XXI es la democratización real de la producción del arte. Si bien los comisarios son los encargados de seleccionar qué ver y hacia donde dirigir las miradas, el problema viene a residir en que el público es el gran ausente. La obra de arte es compartida, difundida, transformada y devuelta al artista a golpe de ratón y en el proceso todo el mundo ha sido participe. Si Duchamp vaticinó la muerte de la pintura a principios del S.XX ahora finalmente podemos decir que el cadáver de los públicos está de cuerpo presente. El humor en el arte es un estertor del enfermo buscando ser auxiliado, una manera de llamar la atención, y es también la forma de producción de casi un 40% de los mensajes que se transmiten hoy día por Internet. Se trata de un cambio cultural sin precedentes.

Varias claves fundamentales establecen el humor como característica propia del ser humano. Entre esas claves está la relación que lo vincula directamente con la cultura, estando inmerso en ella y siendo indispensable para entender las sociedades. Se entronca el humor con los mecanismos de juego con los que el hombre adquiere sus saberes, proceso que dura toda la vida. Está hermanado con el ingenio puesto que se sirve de todos sus mecanismos para aflorar

y en el arte no deja de ser un espacio para la simulación y la recreación de emociones positivas.

El humor es un mecanismo de la inteligencia emocional que localiza, descubre y crea terceridades.

El modo en que se relacionan los atributos visuales junto a los distintos campos o marcos para producir la terceridad que localiza, crea y descubre el humor es lo que hemos llamado campos y no es otra cosa que muchas de las retóricas que hemos visto. La relación de incongruencias entre los marcos da como resultado el absurdo, un mensaje contradictorio produce ironía, una interpretación del modelo original parodia, etc.

A la hipótesis principal sobre la presencia o no del humor y la comedia en el Arte contemporáneo concluimos que: aunque existiendo hechos contrastados en la historia reciente del arte y obras en las que su síntesis creativa gira en torno al humor y lo cómico, no podemos concluir que exista un nuevo género artístico porque no se han catalogado las obras a las que hacemos referencia como tal, cuya razón única para que esto hubiera sido así es la falta de una denominación curatorial que lo catalogue. En consecuencia proponemos y designamos las siguientes características para la identificación de la comedia en el arte:

- a)** al menos la existencia de dos marcos de referencia reconocibles que concluyan en una terceridad que pueda ser interpretada como humorística
- b)** el empleo de cristalizaciones formales en las obras y lenguajes gráficos que correspondan a interpretaciones socialmente aceptadas de formas de humor en cada momento, y/o
- c)** la declaración manifiesta por parte del autor de que la obra está concebida con una intencionalidad cómica, como características propias de la Comedia Visual, proponiendo este nuevo género “Comedia Visual” como un “-ismo” de nuestro tiempo.

En una última reflexión final sobre el arte de nuestro tiempo, veremos como este contará como entendíamos la vida en la que se desarrolló, contará en un futuro la conquista final de la libertad de creación casi cuestionándola con aspectos tan limítrofes que indagarán en la ilegalidad, la ética, lo corrupto, lo imposible, o lo amoral. Pero sin duda dará testimonio de la época en la que acontece enviando hacia el futuro, como si de un mensaje en una botella se tratara, las experiencias de vida de los hombres que tuvieron la oportunidad de vivirla.

Ese mensaje contará los abrumadores avances tecnológicos que se sucedieron a principios del S.XXI, contarán el fino equilibrio entre la utopía y la distopía del futuro cuando este sea presente. Será el completo final de un arte apolíneo y



el nacimiento del arte paradójico, en el que la confusión de los mensajes será total y absolutamente solapada. Como la paradoja del gato de Schrödinger en la que el gato puede estar al mismo tiempo muerto y vivo. Un arte “cuántico” cuya óptica será imposible de medir, que luchará por ser efímero y será al mismo tiempo perdurable, conceptual y a la vez objetual, sublime y cómico, que será humorístico y al tiempo serio, que será arte y no será.





# BIBLIOGRAFÍA

Humor y Psicología.

Teoría, Filosofía y Estética de las artes.

Publicaciones en serie.

Documentos en línea.

Tesis.

Congresos.

Webgrafía.







## **Humor y Psicología.**

AA.VV. *Situating Comedy, humor in recent art*. 1ª ed. LUGAR: Independent curators international, 2006. 50 p. ISBN 978-0-91636-572-1

AA.VV. *The artist's joke. Documents of contemporary art*. Higgie, Jennifer (Edit.). 1ª ed. Londres: Whitechapel, 2007. 237 p. ISBN 978-0-85488-156-7

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. 2ª ed. Madrid: A.Machado Libros, S.A., 2001. 202p. ISBN 84-7774-525-0

BERGER, Arthur Asa. *Blind Men and Elephants*, New Brunswick: Transaction, 1995.

BERGSON, Henri. *La risa*. Pérez Torres, Mª Luisa. (trad.). 1ª ed. Madrid: Alianza editorial, S. A., 2008. 145 p. El libro de bolsillo Filosofía Alianza Editorial (col.) ISBN 978-84-206-4928-3

BURUCÚA, José Emilio. *La imagen y la risa*. 1ª ed. Barcelona: Periférica, 2007. 206 p. ISBN 978-84-934-7469-0

CRITCHLEY, Simon. *Sobre el humor*. 1ª ed. Torrelavega: Editorial Quálea. 2010. 165p. ISBN 978-84-936909-7-7.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. López-Ballesteros y de Torres, Luis (trad.) 14ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2005. 255 p. Biblioteca Freud Alianza Editorial (col.) ISBN 84-206-3789-0

FRY, William F., Jr. *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto: Pacific Books, 1963.

GARANTO ALÓS, Jesús. *Psicología del humor*. Barcelona: Herder, 1983. ISBN 84-254-1290-0

GUILDFORD, J.P. LAGEMANN, J.K. [et al]. *Creatividad y educación*. Pardo, Inés (trad.). 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1983. 115 p. Paidós Educador (col.). ISBN 84-7509-223-3

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, 1ªEd. Nueva York: Methuen 1985. 147p. ISBN 0-252-06938-2

JÁUREGUI, Eduardo. *El sentido del humor: Manual de Instrucciones*. Barcelona, RBA, 2007.

JÁUREGUI, Eduardo. *Amor y humor: Las claves científicas de las risas contagiosas, las comedias románticas, el sexo divertido y las locuras de amor*. Barcelona: RBA, 2007.

KLEIN, Sheri. *Art & Laughter*. 1ª ed. New York: I.B.Tauris, 2007. 156 p. Art and...(col.) ISBN HB 978-1-84511-233-2. ISBN PB 978-1-85043-931-8

KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. 1ª ed. Londres: Penguin Books, 1964. 716 p. ISBN 978-0-14019-191-2

KRIS, Ernst. *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores*. Paidós, Buenos Aires. [1952] 1964.

LOWENFELD, Viktor; BRITTAIN, W. Lambert. *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Orive, Manuel (trad.). 8ª ed. Madrid: Síntesis, 2008. 542 p. ISBN: 978-84-975-6570-7.

MARTIN, Rod. *La Psicología del Humor*. Fernández Escudero, Mª de los Ángeles (trad.). 1ª ed. Madrid: Orion Ediciones, S. L., 2008. 645 p. ISBN 978-84-934659-2-6

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *El saber de la comedia*. 1ª ed. Madrid: A. Machado Libros, 2005. 110 p. ISBN 978-84-777-4644-7

MARTY, Gisèle. *Psicología del Arte*. 1ª ed. Madrid. Ediciones Píramide S.A. 1999. 267 p. ISBN 84-368-1340-5

MCGHEE, Paul y Geoffrey Goldstein. *A Handbook of Humour Research, Vols. I and II*. New York: Springer-Verlag, 1983.

MENCHÉN BELLÓN, Francisco. *La creatividad y el sentido del humor*. Creatividad polivalente, 1998, ISBN 84-362-3686-6, págs. 679-680.

POLLOCK, Jonathan. *¿Qué es el humor?* Barcelona, Paidós, 2003.

PUNSET, Eduardo. *Viaje al amor. Las nuevas claves científicas*. 1ª ed. Barcelona: Destino S. A., 2009. 328 p. Divulgación Ciencia (col.). ISBN 978-84-233-



4110-8

ROMERO RECHE, Alejandro. *Humor, postmodernidad y teoría sociológica. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. 1ª ed. Editorial de la Universidad de Granada, 2008. 372 p. ISBN 978-84-691-4427-5

SÁENZ DE MIERA Antonio; PASTOR María Jesús. *El humor en la creatividad*. Creatividad polivalente, 1998, ISBN 84-362-3686-6, pags. 145-146

SMITH SEMPRÚN, Jaime. *La cara oculta de la inteligencia*. Alianza Editorial, 2003. ISBN 84-206-2940-5

VV.AA. *The artist's Joke*. Higgle, Jennifer (Ed.) 1ª ed Londres: WhiteChappel Galery Ventures Lmted. 2007. 237p. Documents of Contemporary Art (Col.) ISBN 978-0-85488-156-7

WEEMS, Scott. *Ja. La ciencia de cuándo reimos y por qué*. Alou, Damian (trad.) 1ª ed. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015. 262 p. ISBN: 978-84-306-0302-2

ZEKY, Semir. *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Bozal, Amaya (trad.). 1ª ed. Madrid: A. Machado, 2005. 241 p La Balsa de la Medusa (col.). ISBN: 84-777-4671-0.

ZIV, Avner. *El Sentido del Humor*. Le sens de l'humour de la editorial Dunob-Bordas (trad.). 1ª ed. Bilbao: Ediciones Deusto S. A., 1989. 143 p. ISBN 84-234-0758-6

### **Teoría, Filosofía y Estética de las artes.**

AA.VV. *El factor grotesco*. Fundación Museo Picasso Málaga (edit.). 1ª ed. Fundación Museo Picasso Málaga, 2013. 365p. ISBN 978-84-940249-1-7

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1998. 660 p. Colección Arte y Estética (col.). ISBN 84-460-0034-2

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Balserio, Mª Luisa (trad.). 18ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2002. 514 p. ISBN 84-206-7874-0

BAJTÍN, Mijaíl M. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. ISBN 84-206-2493-4

BAUDRILLAR, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusiones estéticas*. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. 136 p. Nómadas (col.) ISBN 978-84610-90003-7

BANKSY. *Wall And Piece*. 1ª ed. Londres: Century, 2006. 240p. ISBN 978-1-8441-3787-9

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Vélez Espinosa, Gonzalo Mª (trad.). 1ª ed. Madrid: Katz Editores, 2007. 319 p. ISBN 978-84-96859-13-5

BOZAL, Valerino. *Necesidad de la ironía*. 1ª ed. Madrid: Visor Dis. S.A.,1999. 112 p. La balsa de la Medusa (col.) ISBN 84-7774-601-X

BOZAL, Valeriano. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Vol. I y II*. 3ª ed. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004. 473p (vol 1) y 505p (vol 2). ISBN 978-84-7774-699-7

BREA COBO, José Luis [et al.]. *Estudios Visuales, La epistemología de la visibilidad en la era de la globalización*. 1ª ed. Madrid: Akal Ediciones, 2005. 244 p. ISBN: 978-84-460-2323-4.

BRETON, André. *Antología del humor negro*. 9ª ed. Barcelona: Anagrama, 2011. 399p. ISBN: 978-84-339-2037-9.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal Ediciones, 2012. 239 p. ISBN: 978-84-460-3724-8.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014. 301 p. ISBN: 978-84-1517-4912.

CATTELAN, Maurizio. *Is there life before death?* Franklin Sirmans. The Menil Collection, 2010, 127p ISBN 978-0-300-14688-2

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Chamorro Mielke, Joaquín, (trad.). 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2002. 259 p. Akal

Arte Contemporaneo (col.). ISBN 84-460-1138-7

DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común*. Mollá Román, Ángel; Aurora (trad.). 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002. 302 p. Paidós Estética (col.). ISBN 84-493-1186-1

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Neerman, Elena (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1999. 254 p. ISBN: 84-493-1036-9

DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Beramendi, Justo G. (trad.). Barcelona: Gustavo Gili S.L., 2008. 29811 p. GG Diseño (col.). ISBN 978-84-252-0609-2

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Días Vaillagou, Mª Dolores (trad.). 2ª ed. Madrid: Editorial Tecnos S. A., 1998. 207 p. ISBN 84-309-1701-2

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2011. 454 p. ISBN 978-84-9989-271-9

EFLAND, Arthur D. ; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Vermal, Lucas (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2003. 237 p. ISBN: 84-493-1422-4.

ELKINS, James. *Pictures & Tears: A history of people who had cried in front of paintings*. 1ª ed. New York: Routledge, 2001. 273p. ISBN 0-415-93713-2



FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. González Troyano, Alberto (trad.). 1ª ed. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1996. 50 p. ISBN 978-84-831-0654-9

GOMBRICH, Ernst Hans J. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. García Pérez, Ricardo; Chueca, Fabián (trad.). 1ª ed. Barcelona: Debate, 2003. 304 p. ISBN 84-830-6525-8

GOMBRICH, Ernst Hans J. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ferrater, Gabriel (trad.). 2ª ed. China: Phaidon Press Limited, 2002. 386 p. ISBN 978-0-7148-9646-5

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. 1ª ed. Madrid: Lamprave y Millán, 2008. ISBN 978-84-6121362-7

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. 1ª ed. Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2000. 564 p. ISBN 978-84-87184-57-X

HEARTNEY, Eleanor. *Arte&Hoy*. Deza Guil, Gemma (trad.). 1ª ed. Barcelona: Phaidon Press Limited 2008. 440 p. ISBN 978-0-7148-5927-9

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La comedia de lo sublime*. 1ª ed. Torrelavega: Qualéa Editorial S. L., 2009. 206 p. Biblioteca de Filosofía y Estética (col.). ISBN 978-84-936909-5-3

HIPÓCRATES. *Tratados Hipocráticos*. Hermosín Bono, Mª del Águila (trad.). 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial. 1996. 248 p. ISBN 978-84-206-0815-0

HOLZWARTH, Werner Hans. *Art Now Volumen 3*. Berlin: Tashen 2008. ISBN 978-3-8365-0512-3

JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. 1ª ed. Madrid: Tecnos editorial, 2002. 281 p. ISBN 978-84-309-3779-0

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Dieterich, Genoveva (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Iberica S. A., 1996. 116 p. Paidós Estética (col.). ISBN 84-493-0315-X

KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Montesinos, Armando; García Casado, David (trad.). 1ª ed. Madrid: Adora Ediciones, 2007. 125 p. ISBN 84-88020-23-6

KULKA, Tomas. *El Kitsch*. Laindon, Paul (trad.) Madrid: Casimiro libros. 2011. 68 p. ISBN 978-84-938-641-25

KUNSPIT, Donald. *El fin del arte*. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2006. 158 p. ISBN 978-84-460-2341-8

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Vinyoli, Joan; Pendoux, Michéle (trad.). 8ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 2010. 220 p. ISBN 978-84-339-6755-8

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 8ª ed. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2001. 483 p.

Colección Arte y Estética (col.). ISBN 84-7600-105-3

MEDINA RIVILLA, Antonio; CASTILLO ARREDONDO, Santiago. *Metodología para la realización de proyectos de investigación y tesis doctorales*. 1ª ed. Madrid: Editorial Universitas, 2003. 302 p. ISBN: 978-84-799-1140-9.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. García Segura, Paula (trad.). 2ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003. 378 p. ISBN 84-493-1390-2

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. 1ª ed. Hernández Velázquez, Yaiza (trad.). Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009. 380 p. Akal Estudios Visuales (col.). ISBN 978-84-460-2571-9

MORRIS, Desmond. *El hombre desnudo*. 1ª ed. Barcelona: Planeta Editorial, 2009. 360 p. ISBN 987-84-08085-99-7

ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Abdala, Marisa (trad.). 1ª ed. Madrid: Editorial Síntesis S. A., 2004. 237 p. ISBN 84-9756-252-6

SANZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. 1ª ed. Madrid: H. Blume, 2009. 326 p. ISBN 978-84-89840-93-5

SAEHRENDT, Chirstian; KITTL, Stenn T. *Yo también sabría hacerlo*. Nieto Silva, Eva (trad.). 1ª ed. Barcelona: Robin Book S. L., 2009. 235 p. ISBN 978-84-

96924-43-7

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. ARMAS, M<sup>a</sup> Monserrat; et. alt. (trad.). 1<sup>a</sup> ed. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2005. 1200 p. ISBN: 978-84-460-0397-7

STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. 8<sup>a</sup> ed. Sánchez Blanco, Joaquín (trad.). Madrid: Alianza Editorial S. A., 2004. 336 p. ISBN 84-206-7053-7

PANOFSKY, Erwin. *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Lavin, Irving (comp.); Molina, Radamés; Mora, César (trad.). ¿? ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2000. 251 p. ISBN: 84-493-0839-9

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Guash, Ana M<sup>a</sup> (Dir.). 1<sup>a</sup> ed. Madrid: Akal Ediciones S. A., 2009. 224 p. Akal arte contemporáneo (col.). ISBN 978-84-460-2956-4

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 1<sup>a</sup> ed. Madrid: ALIANZA EDITORIAL, 2006. 236p. ISBN 978-84-2064-1102

PARSONS, Michael J. *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*. Filella Escolà, Roc (trad.). 1<sup>a</sup> ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2002. 229 p. ISBN: 84-493-1296-5

RANCIÈRE, Jack. *El espectador emancipado*. 1<sup>a</sup> ed. Pontevedra: Ellago, 2010. 133 p. ISBN 978-84-96720-923



VV.AA. *La sátira latina*. José Guillén Caballero (Edit.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1991. ISBN 84-7400-524-5.

VIRILIO, Paul. BAJ, Enrico. Discurso sobre el horror en el arte. Scafa, Giulio (trad.) Madrid: Casimiro Libros. 2010. 77 p. ISBN 978-84-938-3751-8

VITTA, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Martí Viudes, Manel (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2003. 364 p. ISBN: 84-493-1447-X

WOLF, Tom. *La palabra pintada*. Medina, Diego (trad.). 5ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004. 136 p. ISBN 84-339-2320-X

ZIZEK, Slavoj. *Mis chistes mi filosofía*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2015. 167 p. ISBN: 978-84-339-66380-2

#### **Publicaciones en Serie.**

ALADRO VICO, Eva. "El humor como medio cognitivo". *CIC: Cuadernos de información y comunicación*. 2002, Nº 7, (Ejemplar dedicado a: La Comunicación del Humor), Págs. 317-327. ISSN 1135-7991

BENAVIDES NARVÁEZ, Jhon Felipe. "La risa del arte. Deformación del rostro" *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, Enero-Junio 2010. Nº 4, Vol. 4, Págs. 50-59 ISSN 2145-0706

BUELA CASAL, Gualberto; PÉREZ MELÉNDEZ, Cristino; CARRETERO DIOS, Hugo. "Dimensiones de la apreciación del humor". *Psicothema*. 2006, Vol.

18, Nº. 3, Págs. 465-470. ISSN 0214-9915

CASARES, Julio. "Concepto del humor" *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 2002, Nº 7, (Ejemplar dedicado a: La Comunicación del Humor), Págs. 169-188. ISSN 1135-7991

DEL REY MORATÓ, Javier. "La risa, una actividad de la inteligencia." *CIC: Cuadernos de información y comunicación*. 2002, Nº 7, (Ejemplar dedicado a: La Comunicación del Humor), Págs. 329-350. ISSN 1135-7991

*EXIT 13. Sentido del humor*. Olivares, Rosa. 2000. nº 13. Madrid: Olivares y Asociados S.L. 2004. ISSN 1577-272-1

GUTIÉRREZ PÁRRAGA, M<sup>a</sup> Teresa. "El juego en el arte moderno y contemporáneo." *Arte, Individuo y Sociedad*. 2009. Vol. 21, Págs. 51-72. ISSN: 1130-0531

HAZLITT, William. "Sobre el ingenio y el humor". *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 2002, Nº 7, (Ejemplar dedicado a: La Comunicación del Humor), Págs. 69-94. ISSN 1135-7991

GRUNINGER, Pamela. *Abject Art. Repulsion and desire in american art*. ISP PAPERS Nº3. Whitney independent study program. 1993, ISSN 1068-7823 ISBN 0-87427-090-1

JÁUREGUI, Eduardo. "La Comedia Humana: Una nueva teoría psicológica de la risa y el humor". *Miscelánea Comillas: Revista de teología y ciencias huma-*

nas, 2003, Vol. 61, Nº 119, Págs. 563-583. ISSN 0210-9522

JÁUREGUI, Eduardo. "Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor". *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 2008, Vol. 3, Nº. 1, Págs. 46-63. ISSN 1578-9705

KRAFT, Ulrich. "Investigación sobre el humor". *Mente y cerebro*, 2004, Nº. 8, Págs. 35-39. ISSN 1695-0887

*LÁPIZ: Revista internacional del arte*. López, José Alberto. 1982, nº 1. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L., 1982-. ISSN 0212-1700

- "La Tate Modern aplaude el humor de Fischli y Weiss". *Lápiz: Revista internacional del arte*, 2006, Nº 228, Págs. 23-24

- LLERA RUIZ, José Antonio. "Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2003, Nº 12, Págs. 613-628. ISSN 1133-3634,

- LÓPEZ ROJO, Alfonso. "Usos y abusos del humor en el arte". *Lápiz: Revista internacional del arte*. 2002, Nº 179-180, Págs. 30-41. ISSN 0212-1700

MARTÍN SENOVILLA, Mariano. "La imagen del humor". *Polibea*. 2004, Nº. 71, Págs. 56-58. ISSN 1137-2192

WISEMAN, Richard. "Psicología de la risa". *Mente y cerebro*. 2009, Nº. 36, Págs. 38-43. ISSN 1695-0887

### Documentos en línea

DE LA NUEZ, Iván. “La risa del arte”. *EL PAÍS*. [en línea]. 17 de febrero de 2007. [Ref. 23 de noviembre de 2010.] Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/ensayo/risa/arte/elpepuculbab/20070217elpbabens\\_19/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/risa/arte/elpepuculbab/20070217elpbabens_19/Tes)>

GÓNZALEZ, Lucia. “David Shrigley: ‘El humor en el arte no es nada malo’”. *EL PAÍS*. [en línea]. 14 de Noviembre de 2011. [Ref. 7 de noviembre de 2014.] Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/13/cultura/1321186453.html>>

KATAOKA, Mami. “Laughing in a Foreign Language”. [en línea]. (Reseña de la comisaría sobre la exposición) 25 de enero de 2008. [Ref. 27 de noviembre de 2010.] Disponible en: <<http://www.southbankcentre.co.uk/minisites/laughing/exhibition/moreinfo.html>>

LÓPEZ MORATALLA, Natalia; SUEIRO, Enrique. “Humor y cerebro feliz para mentes flexibles” [en línea]. Diario de noticias (Navarra). 20 de mayo de 2010. [Ref. 29 de noviembre de 2010.] Disponible en: <http://www.unav.es/informacion/articulos-de-opinion/humor-y-cerebro-feliz-mentes-flexibles>

MONTES, Javier. “Hans-Peter Feldmann se parte de risa”. ABC Cultural. [en línea]. 23 de septiembre de 2010. [Ref. 26 de noviembre de 2010.] Disponible en: <<http://www.abc.es/20100923/cultura/hans-peter-feldmann-par-te-201009231729.html>>

### Tesis



JÁUREGUI, Eduardo. *Situating Laughter: Amusement, Laughter and Humor in Everyday Life*. (Tesis Doctoral) European University Institute, 1998.

GOMEZ HARO, Leonardo. *El humor en el arte contemporáneo: derivas de la modernidad*. Dirección: Pastor, M<sup>a</sup>. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura. Valencia 2008.

GUTIÉRREZ PÁRRAGA, M<sup>a</sup> Teresa. *La significación del juego en el arte moderno y sus implicaciones en la educación artística*. Dirección: Díez Álvarez, Javier. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Madrid 2004. ISBN: 84-669-2711-5

ROMERO RECHE, Alejandro. *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Editorial de la Universidad de Granada. ISBN 978-84-691-4427-5.

### **Congresos**

PASTOR VICO, David. Actas del congreso. En AAVV: Actas de Morfología del humor IV: Palabra de Humor, jornadas de estudio y análisis del humor desde la antropología, la psicología, la filosofía y la cotidianidad. Sevilla 12-15 Mayo de 2009.

### **Ponencias en congresos**

CARRILLO SÁNCHEZ, Ana M<sup>a</sup>. “El Humorismo: Mark Twain”. En: *Actas de Morfología del humor IV: Palabra de Humor, jornadas de estudio y análisis*

*del humor desde la antropología, la psicología, la filosofía y la cotidianidad.*

Sevilla 12-15 Mayo de 2009.

### **Wegrafía**

<http://play.cuatro.com/directo//no-te-pierdas/ver/por-obra-de-arte#directo//no-te-pierdas/ver/por-obra-de-arte>

<http://www.perrotin.com/>

<http://www.hauserwirth.com/>

<http://www.gagosian.com/>

<http://www.saatchi-gallery.co.uk/>

<http://www.jeffkoons.com/>

<http://www.davidnolangallery.com>

<http://www.augengallery.com>

<http://www.copyrightdavis.com>

<http://www.saulsteinbergfoundation.org>

<http://www.halesgallery.com/>

<http://www.shag.com/index.html>

<http://www.kennyscharf.com/>

<http://www.kayrosen.com/>

<http://www.pattycarroll.com/>

<http://www.davidshrigley.com/>

<http://www.elizabethdeegallery.com/>

<http://www.galeriamartacervera.com/>

<http://www.guerillagirls.com/>

<http://www.deborahkass.com/>

<http://www.hammergallery.com>

<http://web.eugenioimerino.com/>

<http://www.5piecesgallery.com/category/mariel-clayton>

<http://www.thephotographymarielclayton.com>

<http://www.markushofer.at>

<http://www.wegmanworld.com/>

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/alaska-y-coronas/permitame-ria-importancia-del-humor/2499792/>







